

تصدير

التزمت مجلة «قصص» بتخصيص العدد الأخير من كل سنة، لموضوع بعينه، ولقد كان الملتقى الدوري «لنادي القصة» لسنة 2003 (المركز الثقافي الدولي بالحمامات، 29-31/8/2003) هو الحدث الذي استقطب محتوى هذا العدد، نظرا لما في برنامجه من تنوع وثراء.

انعقد الملتقى الدوري «لنادي القصة» هذه السنة بالمركز الثقافي الدولي بالحمامات هو التاسع من صنفه، بدعم من وزارة الثقافة واللجنة الثقافية الوطنية، وكان مناسبة لجمع أعضاء النادي لتطرح مشاكل الكتابة ومناقشة الخطة السنوية لتسيير النادي والاحتفال بتكريم المتميزين في خدمة القصة التونسية والاعلان عن نتائج مسابقات القصة.

وقد اشتمل برنامج هذه التظاهرة هذه السنة على وجه الخصوص، على الندوة الأدبية التي اختير لها محور «الكتابة القصصية والمناهج النقدية»، وهو موضوع استجاب للكتابة فيه مجموعة من أهل الاختصاص المهتمين بالقصة التونسية لتقديم مداخلات متنوعة نوردها ضمن دراسات، هذا العدد. كما اشتملت أشغال هذا الملتقى على الإعلان عن نتائج مسابقات نادي القصة، للقصة القصيرة لسنة 2003، وقد شهدت نقلة نوعية إذ أصبحت لأول مرة في شكل ثلاث مسابقات وسبع جوائز خاصة بالمجموعة القصصية (أو الرواية) والقصة القصيرة المتفردة والقصة القصيرة لتلامذة المعاهد الثانوية. وما كان لهذه المسابقة أن تعرف هذا التطور لولا الدعم الذي وجدته من لدن مؤسسة «بروموفرو» المؤمنة بخدمة الثقافة التونسية. وقد أبرز عدد المشاركات الذي نيف على الستين الإقبال الواسع على كتابة القصة القصيرة وضرورة تشجيع الأجيال الشابة باعتبار ذلك خير ضمان لتأصيل الكتابة القصصية في التقاليد الثقافية لهذه الربوع. وقد خصص الجزء الأول من هذا العدد لنشر القصص الفائزة بجوائز هذه المسابقات، على أن ينشر البعض من المشاركات الأخرى في الأعداد الموالية.

تميز هذا الملتقى بتكريم الفنان علي عبيد المتخصص في الكاريكاتور وتنظيم معرض لرسومه التي توثق لأحداث الساحة الثقافية

وأعلامها بالصورة الناقدة. وهذه الإلتفاتة من «نادي القصة» للإشادة بقيمة هذا الرسام تقديرا لجهود هذا المبدع المتواصلة خلال ما يزيد عن الأربعين سنة. دعوة للمشرفين على حفظ الثقافة لتجمع رسوم هذا الفنان وطبعها في كتاب نظرا لما لها من صلة وثيقة بأهل الثقافة والأحداث الثقافية الكبرى.

كما كان هذا الملتقى فرصة للاعتراف بالجميل لبعض ممن يعملون لخير القصة التونسية سواء بالكتابة أو بالدعم. وفي هذا النطاق، تم تكريم الأديب محسن بن ضياف والمرحوم محمد بوذينة بتتويجهما، بالقلادة القصصية، وهي من أوسمة التكريم التي يسندها «نادي القصة» للبعض من أعضائه ومحبيه تنويها بجهودهم في كتابة القصة والتعريف بها في مختلف المحافل والمنتديات.

وكان هذا الملتقى كذلك مناسبة لبحث جوانب من مشاكل الكتابة القصصية، وتبادل الرأي في كيفية تسيير النادي وتوجيه سياسته في مجال النشر والتعريف بالقصة التونسية على نطاق أوسع. وتعكس التوصيات التي تمخض عنها، البعض من التوجهات التي نرجو أن تجد لدى وزارة الثقافة أذنا صاغية، خاصة ما يتعلق منها بتحمل نسبة أكبر من تكاليف طبع مجلة «قصص» باعتبارها «صيда ثقافيا وطنيا» وتحويل «نادي القصة» إلى مركز للتوثيق للقصة والرواية في تونس.

فشكرا لوزارة الثقافة واللجنة الثقافية الوطنية للسند المادي الذي وجده «نادي القصة» منهما لتأمين عقد هذا الملتقى، وكذلك للمركز الثقافي الدولي بالحمامات الذي احتضن لقاء القصاصين بكثير من كرم الضيافة وتوفير جميع الخدمات.

وشكرا لكافة أعضاء النادي لإيمانهم القوي والراسخ بدور هذه الخلية الثقافية في خدمة الأدب التونسي، وشكرا لمن لايزال منهم يعمل على المحافظة على «شمعة» النادي.

ولا يفوت «قصص» أن تنوه في النهاية بجهود الإخوان الصحفيين بمختلف فئاتهم من الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية للدور الذي كان لهم في التعريف ب«نادي القصة» وتغطية أشغال هذا الملتقى.

«قصص»

جريمة عمران البكري(*)

محمد مالك حمودة

عبر الحاجز، حاولت أصابع باردة أن تمسح الصدا عن أثر لمع فجأة دون جدوى. ورغم اهتزاز أمطار مائمية في أعماقي فإن نظرائي ضاعت بلا ذكريات. لقد احترق حمام (مسعود كبار) وارتفعت من النيران الأمداء الغابرة لهشيم غابة من البلور. فكان ذلك أشبه بمقدمة ليولد من اللهب وجه (عمران البكري) ونبئت نظرات لها جذور قديمة، كان قد فقد هذه المرة زوجته الثانية وهي أرملة عقد عليها منذ أربع سنوات دون احتفال يذكر وتنتمي إلى عرش مغفور من أولاد صالح. كانت واحدة من خمس جنث، وقع التعرف عليها بصعوبة في المستشفى.

لقد عمّ دوار فاجع جعلته القيلولة السابعة أكثر سطوعاً. وأشعل النهار بشموعه الضبابية عشرات الصور العارية التي تفتق عنها دخان الحمام مبدداً بالذهول الحالم جفاف الواقع المنكوب قرب المطار المهجور الذي يقع وراء الحمام مباشرة ولا يفصله عنه إلا حاجز عال من ألواح الحديد الصدئة الخشنة تجثم دار سينما قديمة تعود إلى العهد الاستعماري تتحلل تفاصيلها في الفراغ الطيني وكانت الظلال تصبغ نظرات السكاري الحزينة الذين انكفؤوا يتقيؤون على الجدران عقب خروجهم من البار. وعلى الضفة المقابلة من الطريق الإسفلتي الذي يجانب الحمام تقع محطة القطار حيث كان ركاب الساعة الرابعة قد وصلوا مجاهدين من رحلة طويلة ودفعت السينما بالحرفاء الذين دخلوا في الساعة الثانية عندما سطع اللهب من النوافذ البلورية المنصهرة بجدران الحمام وارتفع عمود من الدخان الأسود من المدخنة الوحيدة وتجمد الناس أمام مشهد عشرات النساء يندفعن عاريات إلى الشارع في الوهج الأفبوني للنهار الملبد بالأصابع الغريزية. كأن اللهب قد أحرق ستائر الحجب عن مشهد الخطيئة الأبدية مازحاً الهواجس الوبائية المتأخرة بالصدمة التي هشمت الوعي.

حتى المساء، وتحت ألق المطر الذي اطفأ لهب النيران لم يكن الناس قد تذكروه فقد تلاشى في رماد السنين. ولكن ظهر (مسعود كبار) رجلاً يرتدي

(*) هذه القصة من المجموعة القصصية الفائزة بجائزة نادي القصة للمجموعة القصصية لدورة 2003

أسمال العار وينتظر كميناً مميتاً وقد فكر بعض رجال البلدة في قتله غدراً فيمسخون العار دون أن يظالمهم القانون. وفي الليل عندما أخبر (عمران البكري) بنهاية زوجته فتح صندوقاً قديماً وبحث عن السلاح الذي ارتكب به جريمته القديمة واكتفى بنفخة واحدة من فمه لينفض عنه الغبار ورسه برصاصة واحدة كان يحتفظ بها تحت قائمة سريره ثم دسه تحت مخدته وأفرد ساقيه ونام. منذ عشرين سنة دوى الطلق الناري في «باب البحر» في عنفوان الظهيرة الفاضحة في الساعة الواحدة نهاراً أمام مئات الموظفين الخارجين من أعمالهم. وفي أعين الأطفال الذين يلعبون الكرة قرب سكة القطار. فكانت أعلى من ضجة الحركة وظلّ ذلك الطلق الذي أردى به (عمران البكري) صهره قتيلاً يدوي في الذاكرة ما يفوق العقدين من الزمن. كان يطلق عليه الرصاص وقد انفجرت شفتاه عن بسمه شاحبة أكثر فتوراً من هباء القيلولة. ومن ضوء وهمي انفجرت رصاصات يعلوها دخان خفيف تلفه رائحة بارود طغيت على طقس الشارع حتي حدود بيت القتل حيث أرداه بالرصاصة الأخيرة عقب مطاردة هي الأكثر همجية في ذاكرة الناس.

قبلها بساعتين خرجا من المحكمة حيث نجح (نوري عوادي) في ربح قضية طلاق ابنته منه وعند الباب داس على عقب سيارته والتفت إليه :
- إنني أسحقك كما سحقته هذه السيارة، أنت لا تساوي أكثر من ذلك.
ويمكن أن نتصور وقع تلك الكلمات على رجل عسكري مثل عمران الذي صفعه بلهجة مسمومة.

- سوف أقتلك هذا اليوم...

واستطاع الناس أن يمنعوها بصعوبة من تبادل اللكمات، وفي الوقت الذي ذهب فيه (نوري عوادي) إلى المقهى ليلعب الورق ويدفع ثمن المشروبات مقابل التهاني، كان غريمه يفتح أدراج خزانة بيت النوم، ويسحب سلاحه.

كانت العداوة بين الرجلين قد تمكّنت منذ سنوات قريبة محورها زوجة (عمران البكري) التي اشتكت إلى أبيها (نوري عوادي) بعد أن نفذ صبرها من تصرفات زوجها الذي ينطوي على غيرة مجنونة أدّت به إلى نشر رمال صفراء ناعمة أمام باب منزله ليرصد آثار الذين يأتون في غيابه. كما لم يدرك الناس أمر الطلقات النارية التي كانت تسمع في فناء بيته أحياناً والتي كانت تثير الرعب في نفوس الجيران إلا متأخراً. إذ يبدو أنه كان يحلو له أن يأمر زوجته بمسك صحن من البلاستيك فوق رأسها لترى دقة تصويبه للرصاص. ولعلها الطريقة الوحيدة التي أوجدها لإقناعها ببطولات الرماية التي كان يفوز بها كل عام. وهو الأمد الذين أدى بها إلى مرض «الصفرة»، والتبول المستمر في فراشها حتى آخر حياتها.

وعندما وشت إلى أبيها أقسم أن يرميه في السجن وسمع عمران بذلك وبدأت الكراهية بين الرجلين لكنهما كان يلتقيان في المقهى قرب محطة القطار ولا يتكلمان في الموضوع بل يلعبان الورق أحيانا معا دون أن يبدو عليهما شيء. يذكر، ربما لأن كليهما لا يريد أن يظهر ضعفه أمام الآخر خاصة بسبب امرأة وعندما أدرك الأب في لحظة ما أن صهره يجب ابنته عرف أنه أمسكه من مقتلته وأن حرمانه منها سيكون العقاب الأكثر جدوى له، وكان (نوري عوادى) آنذاك مرشحا للانتخابات... يمتلك شركة للنقل البري مخصصة للسياحة ودكاكين لبيع العصافير النادرة ويرأس المنظمة الكشفية بالجمهورية وعضو بالجامعة العالمية لها ووفرت له صلاته السياسية والاجتماعية إمكانيات هائلة. أما، عمران البكري، الذي يدافع عن عزلته باستمرار والمتصلب بسبب طبعه العسكري القاسي فقد درس بالمدرسة العسكرية «بنسبير» بفرنسا وكان من أوائل الكوادر التي عادت إلى البلاد ولعل ذلك أعطاه إحساسا بالتفوق وكثيرا ما كان ينظر إلى تهوؤره على أنه رجولة فائقة في بلدة ترى العنف في الرجل بطولية أثيرة وحيكت حوله بعض أساطير مجده المحدود منها أنه يقفز من طائرة «هيلوكبتر» مستويا على قدميه وأنه لا يخطئ مرماه حتى وهو مغمض العينين. أما هو فإن الذكرى الوحيدة التي وشت في ذاكرته كانت أثناء بعثته الدولية إلى «الكونغو» أثناء حربها الأهلية عندما تبادل السيادة مع رفيقه الذي بجانبه ممسكا هو بالمقود لاختراق مستنقع عندما انبثق فجأة من المياه الراكدة تساح ضخم قطف رأس رفيقه وانحدر به إلى القاع. كان هناك احتمال أن يلقي هو المصير نفسه لولا تبادل الأمكنة، ذلك الاحتمال المناط بصدفة عبثية أنقذته هو ما يصيبه بالرعب.

كان كلاهما يعرف الآخر جيدا حتى إن الصراع الخفي بين الرجلين يتخذ أحيانا بعدا رمزيا ويجعل لكل منهما أنصارا ومناوئين حتى اللحظة التي منع فيها عمران زوجته من الذهاب إلى بيت عائلتها ولم يقل الأب شيئا لأنه سمع من أوساط خاصة بقصة البعثة إلى «الكونغو» التي سيكون غريمه ضمنها وبمجرد ذهابه احتفظ بابنته في منزله ورفع قضية طلاق.

عندما عاد (عمران البكري) من المهمة الدولية لم يدم انبهاره طويلا برتبة «رائد» التي منح إياها مع تقدير شجاعة فائقة إذ وجد أن صهره قد استغل الزمن على أفضل وجه ليتقدم خطوات وجيهة في اجراءات الانفصال. وأنه تمكن من السيطرة على ذهن ابنته واقناعها بالتخلص منه. ولم يكن ممكنا إدراك الأسباب الخفية التي كانت وراء إصرار الرجلين على صراع قضائي أشاع أقاويل واسعة. وأتخيل في هذه اللحظة كيف كان يلتقيان ليتبادلا نظرات مقيتة صامتة قد يكون وراءها حب عظيم أو مسألة شرف انتهت في غرفة التشريح عندما اقتلع الطبيب

من جثة (نوري عوادى) ست رصاصات، خلّص كبده من رصاصتين وانتزع من شظايا رثتيه وقلبه أربع رصاصات أخرى ومنعت الجنازة من الإعلان ودفن الضحية تحت حراسة الشرطة ولم يحضر إلا المقربون من عائلة القتيل، أما القاتل فقد سلّم نفسه بهدوء إلى القضاء العسكري والتجأ إلى شهادات طبية موثقة من أطباء عسكريين تثبت اختلال مداركه العقلية ودامت المحاكمة شهورا ولم يكن أحد يعلم ما الذي جرى أثناءها إذ كان النكتم الشديد من طبع المحاكم العسكرية ويبدو أن الرجل كان من ضمن العسكريين الذين يتمتعون بمكانة مرموقة فانتشرت إشاعة تقول أن أصدقاء من إطارات الجيش سيضمنون له حكما خفيفا ثم ظهر خبر أنه انتحر. ولكن لم يسمع أحد بما حدث له إلا بعد عشر سنوات إذ صادف أن رآه أحد الأهالي يتجول على قدميه في حديقة مستشفى الأمراض العصبية بالعاصمة محافظا على الهدوء نفسه والبرود الجامد الذي اعتاده مطلقا لحية صغيرة شيباء. ويعتمر طاقية من القش وفي هندامه نفس العناية التحفظية التي يعرفها الناس فيه وقد ظهر واضحا أن هناك من يعلم بأمره ويرسل له حاجياته...

لقد استحال كل ذلك إلى غبار ونشأ عالم جديد قوّض المقهى. إذ أتى (مسعود كبار) بهيأته المخذولة الباردة بسبب غربته عن البلدة وأجرى ترميمات كبرى على البناية وحولها إلى حمام يرتاده الأهالي واشترى كل الأرض التي حولها دون أن يمحو من ذاكرة الناس الشؤم الذي يوحى به المكان، صوت الطلقات ورائحة البارود وجثة رجل معروف تنهار على الأرض مثل سحابة مائمية، لكن شيئا اشتعل مع نشوب الحريق كأن هناك قبضة من اللهب قد أضاءت الذاكرة وأيقظتها ورغم أن (مسعود كبار) لم يكن يتحمل الخطأ -إنما أحد العمّال أساء تشغيل موقد تحمية المياه، فانفجر- فإنه كان من المستحيل تبرئة شرفه.

أما في عالمه الصامت فلم يكن (عمران بكري) يسمع شيئا غير الصوت البارد الخشن والحاسم للرصاصه وهي تجسّ في الخزان مثل همسة جامدة. لقد كان السلاح نفسه الذي نفذ الجريمة الأولى والذي فقد آنذاك وكان قد حشره في عشّ طيور في سقيفة منزل أمه بحركة لا مبالية لم يتذكر بعدها شيئا إلا بعد عشرين سنة عندما أطلقوا سراحه ودخل نفس المنزل بهيئته الغبارية في العتمة الشاحبة. وامتدت أصابعه بحركة غريزية إلى ثقب في السقف مشدود بدعائم من خشب النخيل وسحب الحديد البارد من سباته البعيد، عندها فقط تذكر حدثا مجنونا حضر فيه الشيطان. شبت ريح قوية عكرة تنفي الطيور المهاجرة باتجاه الغيوم، عقب سنوات طويلة من ذلك يمكن أن أنصوّر أنه نظر إلى الساعة فوجدها جامدة فأدرك أنه لا يزال في الماضي وأنه لم يستطع أن يرى وجهه لآخر

مرة في المرأة لا شيء. إلا ليدرك أنه ما زال حياً وتخيل أن ظله يعكس عبثيته الوحيدة. ليس هناك أقوى من الإرهاب الأول الذي لا يموت، سيقول لهم هذه المرة: إن حقيقة الموت التي تسكن السلاح أقوى من صدأ العار. وأنه يمكن الارتفاع بالجريمة من درجتها الغبية المتهورة إلى قطعة من المعنى الإنساني متى وجدت لها فجوة في نسيج المبررات الإنسانية...

هذه المرة لا يمتلك خلفيات. -رغم كل شيء-. لكن يمكن أن يتكلم. أتخيل كيف كان مسيراً عندما يقول: أنه لم يكن ينوي قتل رجل خرجت النساء عاريات من حمامه، ولكن شيئاً ما استفاق في برودة السلاح ولا يستطيع تهدئته... كان قد أخرج المسدس من تحت حشوة الثبن وخرج. عقله العجوز تاه في ذاكرة بعيدة لم تعد موجودة وفقدت عيناه الكثيبان وهج شراسة الشباب وقوّضت عزلته تفاصيل مدينة كان يدركها بالسليقة فلم يبق إلا الجنون ساهراً، وجد من يده على مكان (مسعود كبار) ولم يلبث أن رآه واقفاً قرب باب بيته واضعاً يديه في خاصرتيه منهكاً من الرعب. كان قد عاد لتوه من التحقيق ومنع من مغادرة البلدة.

- أنت إذا مسعود كبار؟

لم يعرفه ولكنه انتبه قليلاً إلى نبرة الصوت التي تتدفق بهدير الماضي، أوماً برأسه موافقاً دون أن يرى شيئاً واضحاً على وجهه فقد كل ملامحه. تشققت وجنتاه وتهذلت عيناه فأضاعت نظراته القدرة على إدراك ما يبصره وتقسّرت شفتاه محترقة بأمطار من ملح العار. <http://Archivebeta>

- إذا كنت تريد قتلي؟ ... افعلها بسرعة! ...

كان الزقاق فارغاً وحزيناً. تجرّ مرارة الخريف بقايا أوراق ملوثة بالتراب في حشجة ليست قوية لكنها منقطعة. رفع عمران سلاحه بيد تحافظ على التميّز القاطع وسدّها إلى جسد يبعد خمسة أمتار جامد لكن فمه مفتوح قليلاً وتدارك شيئاً فتقدم خطوة إلى الأمام وأشار بيده إشارة بسيطة كأنه تذكّر أمراً. ولكن غريمه كان قد رفع رأسه قليلاً إلى ضوء الشمس حتى يراه جيداً وضغط على الزناد.

إن سبطانة السلاح الذي وضع الرصاصة في ممرّ الموت إلى غريمه الأول في باب البحر، منذ عشرين سنة لم تطاوع هذه المرة إذ كانت صدئة فأنحبت الرصاصة، أكثر صدأً وعفونة من قلب القاتل القديم الذي تفتّن في لحظة متأخرة إلى أن كل الأشياء ماتت وصدنت ولم تبق إلا الجريمة حية. تلك الفعلة التي أعلى من شأنها كما تصورها في بعدها الحاقق وفي مغالبتها للزمن وليست حتى كما نفّذها السلاح ذات ظهيرة في باب بحر، في وضح النهار.

ظلاً واقفين لوقت طويل مثل شبحين، لم يكن أحد يدري من منهما بدأ بالانسحاب. إن الوعي الذي رافق (عمران البكري) إلى فراشه تلك الليلة لم يمهله طويلاً وفي الصباح وجدوه متجمداً وقد صلبه ضغط الشرايين الدموية إلى الأبد. عبر نداع جنائزي لنوازع أخلاقية نشأت لحظة استحضار. عندما نهض أبي في الصباح رأيته يسرج البغل ويربط ذراعي العربة الحديديتين فوق ظهره ثم جلس على أريكة مسترخياً واضعاً رأسه بين يدي حلاق كان يأتيه خصيصاً لكشط لحيته. كانت عيناه مغلقتين بسبب الزكام. حاول أن يفتحهما بصعوبة ثم استسلم مرة أخرى وأغمضهما عن ذلك الإقفار الوحشي الذي يشيعه طغيان الصمت. أخذ الحلاق يرغي اللحية بتريث، كَلَمَني والذي دون أن يلتفت إليّ :

- هل تذكر الجريمة القديمة لعمران البكري عندما أودى صهره قتيلاً أمام الناس في باب البحر ؟...

لم أكن أظن أنه قد سمع بتطورات الموضوع كما ينبغي أو قد يكون اهتمامه بالزمن هو الذي لفت انتباهي فقلت له :

- لقد حاول أن يقتل أيضاً صاحب الحمام (مسعود كبار) الأسبوع المنقضي. ردد بهدوء :

- الحمام يعني المقهى حيث ارتكبت الجريمة الأولى المكان نفسه.

لقد أدركت أنه بدأ يطفو في أعماقه فوق شيء ما لا علاقة له ظاهرياً بما أفكر فيه. ويبدو أنه لم يعد يهتم بالرجال الذين أضحوا ميتين في أعماقه مغمورين بالظلام التائه... أخذ صوته إيقاعاً غائراً... وهمت قليلاً وبدأ لي أن لافتة اهتزت بلهب قانظ في الهواء. وتذكرت أن هناك أطلال سور مازال حطامه مغروساً بالأرض كان يحيط بالمقهى القديم ونسيت الحمام فجأة.. لاحقني أبي منطلقاً في اللحظة نفسها حيث تريت أفكاراً كأنه يتصل بها دون علم مني.

- لم يكن ذلك السور إلا بقايا حديقة لمنزل اندثر كان يسكنه طبيب إيطالي وزوجته، قتلها بالرصاص في غرفة النوم ثم قتل نفسه لأسباب مجهولة. هذا الإيطالي نفسه، بنى ذلك البيت على أنقاض اسطبل كان لرجلين حميمين يربيان خيول السباق نشب بينهما ذات مرة خلاف غريب وشكى أحدهما للشرطة الفرنسية آنذاك بأن شريكه نهب سكة حديد مهملة في البرية ليبنى سقفاً لاسطبل الدواب واكتشفت الشرطة أن التهمة حقيقية ولكن أحد الرفيقين وجد مثقوباً بالرصاص وملوثاً بالتبن في زاوية من ذلك الاسطبل بينما اختفى الثاني بالدواب. الورثة هم الذين باعوا المستودع للإيطالي فيما بعد.

كان صوت شفرة الحلاقة بطيئاً وهو يكشط الرغوة البيضاء، السمكة وتنفس أبي بعمق وبلا مبالاة. صدمني الإحساس الهائل باليقظة بشيء ما، كان

المكان يتخذ بعدا أسطوريا عبر تكرار إيقاعي لخلق حدث يقود إلى البدء كل مرة على هيئة موت..

بقيت أفكر في الأمر. كان شيئا ما يسخر من الجميع. إذ لم تكن الأحداث إلا أدوارا وكانت الجريمة تسكن المكان منذ الأبد يرثها رجال كانوا مجرد أشباح يستدعيهم الموت كل مرة ليؤدوا بطولات وهمية. روح ما حاضرة بغيابها، كانت هناك لا ندري مدى خيرها أو شرها تستفيق من نومها لتستحضر قرابينها..

أثناء المساء تدفقت من الأفق حمرة كثيفة وبدا واضحا نذير العاصفة، لقد كان المشهد الواقعي يحاول أن يعمينا كل مرة فتظهر فيه الأشياء أشبه ببقعة زائفة مدهونة بضوء باهت، في ذلك المكان سلطة أقوى من التاريخ تتخذ منه منفى خفياً حيث ترقد جريمة حية مغمورة..

في تلك اللحظة خيل إلي أنني أسمع رصاصا بعيدا يلعلع، وصوت البارود ذاته الذي استعمل كل مرة في الجرائم المتتالية. أصبح شيئا موحدًا غير قابل للإنقسام سمعته بوضوح في تلك التفاصيل. حتى في تلك الطلقة المكبوتة التي اختنقت في مسدس (مروان البكري) بلا معنى ظاهري.

محمد مالك حمودة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



نادي القصة يكرم الفنان الكاريكاتوري علي عبيد

إن هذا الفنان العصامي الرائع يستحق التكريم وأكثر من التكريم فهو منذ سبعة وأربعين عاما يواصل الانتاج الفني والعطاء الابداعي حتى أصبح من بين كبار الفنانين في ميدان الرسم الكاريكاتيري في الوطن العربي والعالم... ففي المنطقة العربية برز اسم علي عبيد الى جانب أساطين الكاريكاتيريين العرب كناجي العلي وعلي فرزات ومحمود كحيل، وغيرهم بل ان علي عبيد تفوق عليهم وتجاوزهم، هم مروا، وبقي هو في عتقوانه الابداعي وفي عطائه الفني المتواصل.

إن المتأمل في أعمال الأستاذ علي عبيد، يجد نفسه أمام عبقرية فريدة ومومبة نادرة والفنانون من هذا النوع من الصعب تعويضهم. لأن الزمان لا يوجد علينا دائما بأمثالهم، فهو مدرسة متميزة بأسلوبه الخاص، وشخصية ذكية يعرف كيف يختار مواضيع رسومه في جميع الميادين. في السياسة والثقافة والفن، والمجتمع والرياضة، والاقتصاد وغيرها... فمن عام 1966 الي عام 2003 قدم لنا علي عبيد أكثر من خمسة آلاف رسم... مع الاشارة الى أن أول رسم كاريكاتيري في حياته نشره في جريدة «العفريت» في سنة 1957.

والاستاذ علي عبيد ولد في 15 ديسمبر 1938 . بتونس العاصمة تلقى تعليمه الثانوي بمعهد الصادقية...

منذ عام 1957 كانت له أعمال منشورة في مختلف الصحف والمجلات التونسية.

- في عام 1965 تفرغ لبن الكاريكاتير بجريدة العمل ثم جريدة «بلادي» ومجلة Dialogue ثم «العمل» وأخيرا «الحرية» التي ارقى فيها الى فرجة رئيس تحرير، وهو يواصل حاليا، رغم التقاعد التفرغ لـ «الملحق الثقافي» لجريدة الحرية»، برسومه الجميلة أسبوعيا.

- حصده الكثير من الجوائز في تونس والمواصم العربية والعالمية وأقام معارضه في شتى مناطق الجمهورية وفي الخارج كفرنسا وكندا وإيطاليا وبلغاريا والأمارات العربية وسوريا.

- وهو من مؤسسي رابطة الكاريكاتير العربي.

- اصدر كتابا في عام 1976 ضم عددا كبيرا من أعماله، وتتمنى أن تظهر بقية أعماله في كتب أخرى. ومن خلال احتكاكي به منذ سنوات طويلة، فإن الفنان العالمي علي عبيد تجتمع فيه خصال وصفات كثيرة، يعرفها فيه كل من تعرف عليه، أخلاق عالية، تواضع، بشاشة دائمة، عفة وتعفف، زهد، وقناعة، صبر وتقوى، وفاء وإخلاص لأصدقائه، وطنية ونضالية والتزام لا يتدخل في ما يعنيه، منصروف الى عمله وشؤونه العائلية... كرامة وعزة بالنفس، وحياء والحقيقة أن الفنان العالمي نجح وتألّق. وهو الآن في الخامسة والستين، ومازال يتألق - كل ذلك كان بفضل امرأة هاضمة وماجدة هي السيدة زوجته المصونة «الحاجة بية» التي وفرت له كل ظروف الراحة ومناخ الانتاج الابداعي... وبذلك، فعلا «ورا» كل رجل عظيم امرأة عظيمة» فيبارك الله فيها.

إن علي عبيد، بقوة عبقريته وكثرة عطائه، في حاجة الى مزيد من التكريم والاحتراف والعناية، فلماذا لا تخصص جائزة للكاريكاتير في اليوم الوطني للثقافة تمنح لهذا الفنان الأصيل والطبيب وصاحب القلب الكبير ؟ وهو يستحق ذلك وأكثر من ذلك في وطنه، تتويجا لمسيرة فنية حافلة، واعترافا له بما قدمه في خدمة ثقافة بلاده وفنّها وصحافتها...

عبد السلام لصيلع عن جريدة «الصريح»

أقبية الروح (*)

صلاح بن علي

كان الزمن في لحظة انبثاق والمكان مقاما على هيئة أقبية، مدافن ملوك، تصارع الزمن رفاتها. نبع، خرق، أبخرة وحبال تطفح صدأ عرق، والجمع على رؤوسهم جمر... فناء قبو الريح.

تأبط الشيخ نزوة القوم وطفق يصدق بفقہ القول، قال «... وشاح حداد كسا المدينة، نادى مناد أن ابن السلطان فقد ذاكرته ولمن يردها جزاء وفير، استنفر الحكما، والبراذون وأصحاب الخوارق، وصفت أدوية عجيبة فلم تزد إلا نكوسا. حتى إذا استئش السلطان ولبسه الهم وظن أهل القصر أن ولي العهد غدا قاصرا لا يعقد له أمر، جاءت بنتان من أقاصي البدو قالتا: أرسلنا أبانا نبيرئ الأمير على أن يتزوج إحدانا عشية شفائه ولتشهد على أمرنا عصابة آل الثقة من عموم القوم.

تولى السلطان وحشد نظاره يستفتيهم، قال فريق مشهم - شروط الرعية على أولي الأمر مؤذن بزوال السلطان وخراب الأوطان،

أمر لم يسبقنا إليه أحد! <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقال أولي الأمر في القصر:

- للملوك في عهودهم شؤون، فليكن لهما ما تريان ولنا فيهما بعد ذلك مناقب.

انفضوا وفي النفس شي. من ريب وغيط كثير.

دخلنا المدينة والمرجعون في القصر على غل دفين. الكبرى أوتيت مهارة يد وسلاسة قول وعلم كثير والصغرى حظها من الجمال وفير، كانتا على قدر من نبل وحياة. كبرير قالت الكبرى: يا أيها السلطان اجعل لنا أمدا نستشفى الأمير أحد عشر قمرا فإن أتممت الحول فجنة له.

قال: وإن فشلتما؟

قالت: لك فينا ما ترى!

قال: لأحرقن عشيرتكما ولأصلبنكما وأباكما على أبواب المدينة،

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الأولى لمسابقة، نادي القصة، للقصة القصيرة الواحدة - دورة 2003

ولنجعلنكم عظة للخلق.

قالت : تالله تفتأ تهددنا ، ما لنا في سلطانك مأرب ، إنما أشفقنا على الأمير ، وما شرطنا إلا تئمة لعافيته ولكنكم لا تبصرون وانطلقتا حتى إذا أتنا الأمير وجدناه على مرآة عاكفا ، في سنة ينجي ملامحه...

دبت من القصر في المدينة أراجيف ، فكان هرجا وإفكا وزلزلة قال أحد المرجفين : إن سلطانكم أضعفه الولد وأنا لئراه في عرش مدينتكم زاهدا... وصرخ آخر : اقتلوا البنيتين أو شردوهما في معازل الأرض يثبت لكم سلطانكم وتدرؤن عنكم مكر الطامعين.

قال أحد العصبة الشهود : أنسيتم عهدكم إنكم قوم تحنثون !

قالوا : لئن لم تترك سيرتك هذه لنقطرن نمرق ونخونتك ونجعلنك من الغابرين. قالت امرأة من أطراف المدينة لا تقتلوا البنيتين فتظلوا من بعد قتلها نادمين بل جرموهما واستجنوهما يستشفين الأمير ويقضين في السجن إن كنتم لأمركم تهفون ولسلطانكم تنتصرون ، فجمعوا أمرهم وكادوا لهما والبنيتان عن الكيد غافلتان...

فلما كان ليل المكر ، سربل المدينة. صمت نكد وغيم كث أطفأ سماها وإفك قدر كان يربو في أحشائها. نبض المدينة يتباطأ يتعثر... يتوقف. ضجت أنفاس في صدورهم فأكثمت. شجبت النجوى في القلوب ضرا فاصعدت لاحول ولا طول هناك أبعثت خيالات برقية يومض رغاؤها في شواظ مستطر ، صراخ شبحي مزق ظلمة ليل منكدر... انفجر نبض المدينة بركانا مستعرا وزئرت السماء... زمجرت الريح وئارت كشابين الصحراء رابية واعتمل الرمل موجا كالجبال وسحب جثاما... خفت الصوت. حشرج... بح... تقطع... توقف عن القص... جحظت عينا الشيخ وأنزفرت روحه... غص الجمع بصراخ نعي مجترع. غار في يؤر الصمت ذهول وفزع منكبت... توقف قلب شيخ القص عن النبض... انتابه شيء. يوشك أن يكون حسرة على القص أكثر منه شجنا على موت الشيخ. احتد حداد القوم حتى كأن هما غير موت الشيخ أنكسهم ونكد حبورهم فغرق الربع في وحشه ضيق أيامه وبس لياليه.

* * *

ذات رتبة والجمع يجتر متاعب الجوع وألق الشجن ، انفرج غمام الهجير على عربة ذات جرس طروب وألوان زاهية تشد الناظرين. عليها رجال على هيئة نساء غانيات ونساء يافعات بيض وشقر لابسات غير كاسيات ، على وجوههن زينة مشعة إذا رأيتهن أوقعن في القلب ولها وفي الذهن عجا...

تدافع الصبية حولها في لفظ وهرج ، ثم الشبان في تمنع لئلا وتسرب

الكهول في عزّ نزق. فتاة من الربع خلعت وازينت ورقصت على حافة بئر فسقطت فيه. مزارع هجر بيته، باع بستانه ومتاعه ينادم غانية من العرب... شبان انقطع ذكرهم... فتيات ضغن بالملاءات والخمر فأخذن سبيل الزينة المشعة والخلع... غريب جاء بعربات وانتدب من الربع غلمانا وغواني... صرخ رجل يسراه على ردف غانية ويمناه على قدح كَمْثٍ والقوم من حوله ثمل : بهزة هذه النعم ورفعة لذتها ما رأى الربع نورا إلا بمقدم العربة !..

تعجب من أمر القوم بل من نفسه كيف لم تحركه هذه القيان والمباهج، فرأيته يتساءل عن مصدر العربة وغوانيتها وعن هول عواقب عرضهم وقصة الشيخ تركد في ذهنه كإثم قديم حتى استخف به قومه فاعتزلوه. قال له أحدهم وهو يخاذله : « مالنا لا نراك في زينة الجمع أبك أذى من نفسك أم استعبدتك أساطير الشيخ وأصفائه ؟... »

قال : مابي إرب في ما تأتون إنما أسفي على الربع منكم !
قالوا : الآن وقد أخذ الربع سيرته الوثقى فبعدا لكل ناكس رديّ عنيد !
قال وزخم الأسى يرتج بين ضلوعه : العربة أعمت أبصاركم وألبست الربع وهنا ورذيلة أفلا تبصرون ؟ أليس فيكم عقل ورأي رشيد ؟
قالوا : اقتلوه أو أخرجوه من ربعمكم إنه جهول !

وانتهر فأصبح في الربع خائفا يتوجس بطش القوم ولا يأنس غير قبو الربيع وقبر شيخ القصص... ظل يكابد أذى الزمن والقوم وحيدا، حتى ضاق به الربع واختنق بما رحبت به صدور القوم.

قال ينثر بشه وحزنه : الآن وقد حصص الباطل واستزهق الحق، أضحي مقامي بالربع كأسير بين جلاמיד. عشقي للربع نفائة خزني والربع مني وثيد !...
يا أنت هلا سلكتني رشدا ؟...

يا أنت أليس في الأرض متسعا ؟...

أليس في الزمن تدافع وتداول ونش جديد ؟

* * *

كان خروجه عصرا ونزق القوم حول العربات متلاطم. ركب القطار وغياب عمّن حوله يسكنه ما رأى في المنام، كأن جنة ذات زرع وكلّ وأنهار جارية وظل وفير وكائنات على هيئة بشر لا تكاد أطرافها تلامس الأرض حتى تشير غبارا ورملا كثيرا ويسمع لملمسها دويّ وهدير وتشير ريحا من جانب ثغر للجبل كبير فأغتربت من الأرض ولازمت عروش النخل وحبالا وأخبية أعجزت النخل ومساالك معلقة عليها تسير...

دخل الجنة وهو ضامئ يستجدي السبيل، فثارت الكائنات واضطربت لرؤيته

يدك الأرض فلا يثير غبارا ولا يُسمع له ركزا... فجأة سكنت الكائنات عن الحركة والصخب بإشارة من كبير لهم أطل من مخبيئ لا يكاد يبين ثم خطب بلفظ مبهم منه يدرك أن الوافد ذا غيب وطول وسحر مبين فأجثموا عند أقدامه عليه تنقذك من هذا الضنك الكبير... فاندفعت الكائنات حتى إذ لامست أجسادها الحصب، هبت ريح صرصر عاتية من جانب ثغر الجبل فاقتلعت النخل وأثارت رمالا على هيئة أمواج هادرة تزحف فلا تبقي غير القاع الصّفص... وكانت على طريق الجنة مساكن كأنها الربع أو مدن قص الشيخ، غمرتها الرياح وأمواج الرّمل... وكان يركب فلكا على أسنمة موج الرمل يصرخ في القوم، أن اركبوا لاعاصم اليوم من دق الرمل غير لوح الفلك..

وكان سبع بجعات بيض تنزف أجنتحتها يغالبن ذرى أسنمة موج الرمل وكان أعناقها تحمل رؤوس بشر من بينها فتاتي قص الشيخ وعدد من العصابة أولي الثقة الشهود... اشتد إعصار الرمل فابتلع الجنان والمدن والربع وحال الرمل دون الأرض والبجع... حتى إذا داهمه الدفق استيقظ مذعورا طفع عرقه دافقا، ضخ أنفاسه عاجلا وأخذ الجهد منه فإذا بلفظ وعراك وتدافع وأزيز صفائح عربة القطار تاز المسامع أزا وبذاءة الهرج كأنها القمامة تختمر وصراخ حريمي كأنه الصور ينفخ فيه فلم يتبين هل هم بها أم بمتاعها... وإذا برجل كأنه الموت يشب، رغاؤه زبد طمث، لحظة عوام ذئب شيق، قبضته الوجع يعتصر، تكلم فكأنما ضبع يجأر ثم أردف غنائمه وقفز من القطار. قال المراقب: لم يسبق أن تعرض القطار لمثله كقاطع طريق

لم يسمعه أحد بل ينتبه أحد من رعبه. وإذا بالفتاة الكسيرة، المغتصب حياؤها أو متاعها تنتصب بقدر يافع رشيق وشعر فحمي طليق وفواكه جسد برقيق اللباس تضيق، قالت: «صعاليك بني هلال يبعثون من جديد!، ثم صرّت أردافها في خمار إستبرق وقالت: «هل لكم في غناء ورقص ونبيذ؟...، فغنت ورقصت وطافت بنبيذ من عندها فلم ير ألين من خصرها ولا أرخم من صوتها ولا أسكر من نبيذها ولا أشهى من جسدها والقطار يتوغل في ليل الجنوب فلم يدر أحد هل ما زال في قصده أم أخطأه ولم تزل كذلك حتى خلت العربة إلا منها وشيخا عليه يصطحب كفهنة وفتى الربع وكان أول عهده بالطرب والجسد والنبيذ... اقتربت منه في تأن... فالتهب... ولامست شفتاها قدحه.. فسرى رعد يجتاحه... واجترعت، ثم فرجت أهدابها، فغمره دفق الضياء... كاد تهدها يلامس ذقنه... قالت

- هل لك في وليمة؟

قالت: «عندي مدام وفواكه وغرام.. قال ورعشة في القلب ترجمه: «هل

حورية من أثر السامري تنفث غواها أم خيالات من أضغاث الرئى ؟....
قالت : «جس» فغض النهود لا يلين ملمسها لناثم !

همّ بالنهد فكأنما وهم هرم التهم بنائه قال : قد ذهبت لذة التوقع ..
تراجعت وقالت : «ما مقصدك ؟» قال : «أحب القطار...» ابست فكأنها
خزائن الدنيا فتحا. قالت : «بك أذى من نفسك ؟» قال والنفس تبث أشجانها :
ليس لي في الدهر نصيب. لا أكاد أصيب غرضا حتى يطير ولا أبرأ من نائبة إلا
وتنزل بي أخرى. ومازلت كذلك حتى عافت نفسي الدنيا فكرهت الديار وركبت
القطار !... قالت : «هي التابعة..» قال : «وما هي ؟» قالت : «شئ كهينة لا شئ يكمن
في الذاكرة ينبثق من الماضي فيؤرق الحاضر ويطفو على تخوم المستقبل. تخطف
حاملها بين النوم والصحو فلا تزال به حتى تعرضه عن الكسب والنساء. وتدنى له
النواب والبلاء !» همّ أن يقصص عليها رؤياه لولا إنذار القطار بالوصول. قالت :
آخر مرافئ القطار صحراء بها نبع ومقام.. ونزلت فكأنما ليل الصحراء ابتلعها...
والليل من حوله مسافات صمت جليدي كئيب. بسط كفيه ليمسك خثر الدجى فما
طاله. تحسس أثر الشيخ فلم يأس له نفساً وفتاة القطار تؤرق ذاكرته... تلك الغانية
الحكيم. رأى بعينها مساحات عشب وزيتون وماء وبقاع الحلق لهب وشواظ
وفناء. والجسد أفاض عليه نهر الأنوثة حلاوة وبهاء. لو كانت هنا لكفته... بدت
وكانها مزيج فتاتي. قص الشيخ : جمال الصغرى ورقتها لسان الكبرى
ومعرفتها...

http://Arch*ve*ta.*akhr*it.com

في ما رأى قد يكون شاهد عيان أو جاء ذلك في القص : قالت الصغرى
لأختها وهي تسألها : ما الذي أحاط بالأمير ؟ قالت : ليس الأمير سوى بدء فالوباء
يعم وتطفح به المدن... تراجعت الصغرى والدهش يحنطها. قالت ستصبح مدن
بلا ذاكرة.. مدن العته !!.. قالت الكبرى : هذا ما يخشاه أبوك. قالت الصغرى
وفراغ بارد يعم فؤادها : لماذا بدأنا بسخط السلطان ؟... تبست وأزاحت خصلة
شعر فحمي من على ورد خد أختها وقالت لشيء في نفس أبيك وازورت عنها...

* * *

قال له أحد أهالي الربع في غفلة من القوم : «إن شيخ القص أبو الفتاتين وما
الربع إلا إحدى مدن العته.. وانطفأ من أمامه...

* * *

شخص وكان من الوجْد قريب
في هذه الساعة من الليل في الصحراء.. تطفح الذاكرة كزبد الموج وتقذف
على الشاطئ كأصداف نوح... أراود الذكرى فتجذبني وتفيض الأشواق من همس

ومن لحظ... يا زمان السالكين في الصحراء زلفا أين مني الغوى وأين مني الشجون...؟..

لم يأنس علامات ولا نجم به يهتدي فالظلام ركام مطبق وقيظ الذاكرة ران على البصيرة. يغالبه نعاس سقم وأشلاء صور تبعث من أحداث الزمن...
ليل الصحراء صقيع جليدي بعض العظام ويفقأ الكلى. اكتسحه برد حاد يبس مفاصله وخثر دمه فغدا الوجه والأطراف أشكالا محنطة لا يكاد يدركها... وانقلب يكابد الضخ في الجسد المحنط. اشتد عليه الوجع والبرد ينشر عظامه... أضراس تقرع ودمع العين في المحجر يكاد يجمد. همّ بالتكور فما استجابت المفاصل. يغص بصراخه فيئن بالألم.. البرد يزداد والوجع يتعاظم، ينخر العظام والنخاع، ولن يتراجع قبل ذروة القرّ عندها تجلد الأشياء وهباءات الهواء، عندها يكون التحنط العضوي والعته الذهني لحظة التوقف...

تكلس الزمن وعندها لا شيء. : لا برد، لا وجع. لا حياة... شبح الموت خيالات تطفح من العتم. وأحلام الزمن الغض تنهاوى في عتم الحب. ومقابر ردهات العمر والوهم طلسم يفسى الآمال يحالها... عبث هذا الموت الصلف... عبث كنزق الربع... وكموج الرمل يغطي مدن العته... عبث كمقام شيخ القص بالربع، وكبراز في النبع كولائم الإفك... وكوهم التابعة وكحمل سافح وكطعن في الرحم... عبث كاستمنا الجهد، وكنواج في الصحراء... وكحب عذري، وكغزو ليلي، وكسحت ليلي وكغدر ليلي وعبث وعبث... وعبث كهذا الليل...

هناك ما بين العتم والعتم على منافة الذهب والبخفن، وامض برق خطف بصره، صعق قلبه، تسارع الضخ، عبثت الأطراف، توهج الذهن... بريق... ومض... لهب... شظايا جذوة...!!!... هل هوس هذا أم سراب ليل الصحراء...؟؟... بل مواقد نار تنفث لهيبها ذرعاً في السماء... لهب... وشواظ... ونار... نار... تلك المتكبرة اللاظب، في تمرد واستعلاء متصل منذ سدم البدء الأول...

استشعر دفنا في توهج النهدي... وحرّاً بمدار الخصر... ولهبا كعنان آلهة الحب... وسهدا كمحارق للشهوة البكر... باليالي شهرزاد العطرة خبري عن بساط السندباد ومخادن السلطان الألف، وعن ممالك الجن ومهاود الوحش... أنا قادم يانار... قادم عدوا... وحبوا... وكبوا أو بين مخالب الرخ... وغاب عن الإدراك رفع البرقع فتلاّأت عينان كستنائيتان تذكر بريقهما قالت : غدا تقام الحضرة ولك فيها نوبة تطهير.. ثم تحركت كتلة السواد نحو فجوة في القبو عليها منفذه إلى الخارج وتوقفت ورن الصوت الرخم خلف البرقع : طريق النبع للتطهير!، دف، عم جسده فأذهب وجع المفاصل وقرح الجلد...

يذكره المكان قبو الريح والحبال الصدنة وأبخرة ومواقد الطين... لم

يساوره ريب في أن اللحاف الأسود يلف فتاة القطار. قال :، حدثيني عن المكان عن نفسك وعني....

قالت :، إن الانسان إذا تكلم كثيرا دخل طريق الثرثرة والخبط.. وسلكت طريقها في الفجوة رغبا... النفق ضيق. ومحفور في الصخر، فجوات تتوالى بعضها سائب وبعضها أحكم قفله... حتى إذا شارفت فناء النفق ترنحت ثم توقفت.. لحقها.. فإذا الفضاء على هيئة فوهة بركان أو أثر اصطدام نيزك ضخم، طبقات الحجر الرملي والجص ناتئة صخورها، تتخللها أجمات سدر ونخل باسق لا يكاد يبين من كثافة بخار ماء حار ينفجر نبعه من خلال الصخر أشارت إلى الأحواض وزبر الطفل. فخالها تهم بالخلع قال :، بي رغبة في الجهر بالنجوى، قالت :، إنما النجوى لصاحب المقام ومولى الديوان.. برح به الكظم فصرخ :، فررت من قوم أكلهم حصب الهوى وهان عليهم ريعهم، قالت :، وهل يفر المرء من حكمة إلا لحكمة؟، وتلاشى طيفها خلال أجمات السدر وضباب الأبخرة...

حرّ ورائحة كبريت بالطفل تعبق... أثر سيل أصباغ، وخرق يطفح طلا، أبهى... ضباب الأبخرة يعمّ فلا تكاد الرؤى تصدق.. من أين يمسك ألقه؟ طاف به وله الحنين والذكرى. كان يترصد غفلة القوم للخروج. وقفت أمه عند الباب بصمت جلل عينها تفيض دموعا وحلقها يغص نواحا وقلبها يتفتر حزنا. قالت :، تغترب وأنت غريض الرهط لم تنكح ولم تصب!...

قال :، لم يعد الزبح يسعني!، قالت :، لك صدري!، قال :، هو أرحب مهاود الدنيا، لكن القوم استذلوا همتي!، قالت :، فالترهد فيهم وفي ما يأتون!... قال :، الشيخ أبذرنى.

فاستغشت ثيابها وأنفجرت عيناها بدمع منهمر، وغصّ قلب منكسر وتعالّت آهات صدر منكدر.. فكأنما اندثر صرح بينه وبينها. كان رجاؤها عزيزا وهي تلثم يديه ورقبته... ودمعها الحارق يذيب قلبه، وعيناها تطفح قهرا وتكلا يصهر ما في الصدور. ضمته فكأنما تعيده إلى أحضانها. ألم ووهن وفتور وحرقة، ودفق أحزان تجرفه... يا هذا الوجع المنسي في رحم الدنيا... دثر بلحدك فؤادا مكلما...

أحس بكتفيه تنوء أن يحمل لكل الدهر كأنما لبث في أقبية المقام ألف سنة أو تزيد. أحيط بوحشته وتعاضم به الشجن... الأقبية والأنفاق هي هي، الروائح ذاتها والصمت يمزقه فحيح أرواح حانقة تاهت بها الذكرى

كان الزمن مغيبا ومجلس الشيخ يوشك بدؤه... تاه داخل أنفاق قبو الريح في فراغ وصوت الزمن يرتد صدها على الأركان، انتابته خيفة أوجسها استعاره لعظمة البنيان. يلامس الاكم المسطور فيهيبه عرق وسواعد ودما، أنختها سطوة الازمان القبو مملكة شيخ القص وهو الخبير بمنافخ الريح فيه، ورياح القبو تأخذ

الربع على غير موعد فلا تبقي زرعاً ولا ضرعاً، لم تذر بيتاً إلا وأثكلته قال الشيخ : «إن غضبا قديما تحيط بالربع فيرسل عليه الرياح من فجوات في القبو كلما استثيرت أرواح ذاك الغضب المبهم». قال أحدهم : «فلنهدم القبو وندفن غضبه!». قال الشيخ : «لقد حاول ذلك من كان قبلكم، رأيتهم غدير الطوب ؟ كان ذلك مكان ربعهم، اقتلعتهم الرياح من قواعده فغدا تجويفا خاويا تركد فيه سيول الجبال....».

* * *

أفاق من غفوة، وأثار بالحوض زبدا. وفيه نقع جسده، ضيقت الرطوبة نفسه، وأثارت حرقة بعينه، ذلك رأسه وغمغم : «لم يعد الربع بحاجة لغضب خارجي يدمره... الآن ندمر أنفسنا بأيدينا!». :

- بنت السقاء هجرت زوجها لورم خبيث نتأ بعضوه
- أم الرطاب دفنت وليدها بحبله الصُري وقالت ولد ميتا ثم تردد أنه بدون أطراف ويمنخر واحد وقيل حمل سفاح

- تزايد عدد المعتوهين والشحاذين في الربع
- جاهر الصوفي بشذوذه
- أوصد مقرئ الربع كتابه وتاه في الشعاب ثم ظهر في مراكز الخيول يضارب للحصول على التكروري.
- صاحب الوراقة أنلف نقائشها ثم وسّعها وزخرفها ووظبها للكيف والقمار

- اجتثت زياتين الربع لإقامة مركز ومسبح ومنتجع على ضفاف غدير الطوب.

- دخلت بنت منتجع الغدير وهي في صيفها السابع عشر ولم تبق حتى على ورقة التوت، وقالت والمدام ترنحها أنا بنت الديار !.

أنا بنت طرب وجسد مستطار
أقد الستار وأهتك ستر الليل قبل النهار..

نعقت الحناجر بما سمعت والتهب الجمع، فألقت بجسدها تتخطفه الأيدي كأنها قبس من أثر الغيب حظ بهم. رحم الله شيخ القصّ كان في الربع وتدا أصله ثابت في غابر الأيام وفرعه منطلق في سما. قادم الأزمان

* * *

لا ندري من أين جي. بالحطب، نصبت المواعد فكانت أبراجا، حشر الناس بسفح كثبان أفواجا، كأنما فتحت بهم السماء أو ألقت بهم أحداث الرمل، جيئ بكرسي على هيئة عرش تحمله جمال عليه رجل منتصب تكاد عمامته تلاحف

السماء. يوشك أن يُصيب ملامح شيخ القطار وضع العرش على صخرة بباب المقام، ونثر على ذرى أسنمة الكتائبين المحيطة جندا بمشاعل وعلى رأسهم صعلوك القطار. اصطفت الدفافون على يمين العرش ونافخي الأبواق على يساره ونادى مناد أنا فقدنا الطهارة في المقام ولمن يأت بذكرها عليه منا شفاعة وبركات...، ساد الحشد صمت ثقيل مبهم حتى حجبت الكتائبين خيوط الشمس فاستحال المكان طلل موحش.

عندها صرخ الصعلوك كأنسان بدائي يهم بالفتك فلم يستجب لصراخه. قابضو المشعل واندفع في كبوء يركض خلال أكداش الحطب، يزأر كأنما يطارد أرواحا خبيثة، حتى إذا أتم تعاويذه راغ إلى فوج النساء. فوجد فيهن امرأة أجاها المخاض فسحبها إلى سدره العرش فإذا القطار يعتصر أحشائها...

أحس بشي يخالجه كما لم يحدث له من قبل. حدث نفسه بغرض لم يصبه من قبل.. ولولا هول الموقف لاندفع ينصرها... وهي تتلوى كأفعى الرمل والصعلوك يرقبها كفريسة تزهق روحها، وقلبه يكاد ينفطر من الغيظ كلما رن صراخها اشتد طلقها وحجبت غمم الرمل المثار رؤيتهما.

جثم الصعلوك قربها واجتث وليدا مزق صراخه صمت الحشد وقلبه فانسلت من عينه دمة. هم بالعدو فإذا بالرمل يحاصره، وهم بالصراخ فإذا حلقه لا يكاد يفتح وتعلقت النفاس بقدمي الصعلوك تطلب وليدها وهو يرفعه إلى حضرة الشيخ ثم دخل به فجوة على جانب الصخرة بأمر من الشيخ والنفاس عالقة بقدمه يركلها كلما خطى.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تقدم الشيخ آخر نسل العمالة وصرخ: «ستكون آخر نوبة تطهير وستكون بالرمل وبالنار وبالدماء!» ثم أشار إلى نافخي الأبواق فصعق الناس وإلى الدفوف فزلزلت الأرض وإلى الجند من أعالي الكتائبين فأضرمت النار وكان الحشر... يمر الجند على الأفواج بصحف فيجتث الرجل من الرمل كالوتد يطاف به على الحشد ثم يرفع إلى الشيخ فيأمر بقذفه بين وهاد الرمل أو في أخايد الجمر وهو يصرخ: «الا تسألوني وزري». فيقال له: «كفى بنفسك اليوم عليك سائلة!...» حتى إذا جاءوا فتى الربع واجتثه الجند وطافوا به على الحشد، رأى من بينهم شيخ القص مغلا في الأصفاة وقد شد لسانه بمقامع من حديد ثم رأى أميرا معنوها تنادمه قينة حسنا. وتراقصه أختاها وفتاة منتجع الغدير تراود صعلوك القطار عن نفسه فيتمنع الجنة وقد قلع نخيلها وكاناتها تسف الرمل سفا وشبها قائما تائها في الصحراء. يضم رضيعا وأشلاء مشيمة وأمه هناك تعانق الحزن..

رفع الفتى نظره إلى السماوات حيث عمامة الشيخ تحاكي شفق الغروب وهو يرتجف كمن قطعت به السبل. فلما مثل في حضرة من أمر بجلبه وجده

هيكلا قد من طين وحما، آسن يغشاء دخان من أسفله فينفثه من مناخيره وصوت
 رجع صدى يرتد داخله، اعتصره الذهول وهو يرى أفواج البشر باسطين أعناقهم
 لقصاص ذلّ خادع صرخ من عليائه في الحسد لكن هؤلاء، حسبوه ملتاعا من أوزاره
 ومشغفا من حتفه ولما قذف به في وهاد الرمل تواصل صراخه قويا متقطعا ثم
 تلاشى صوته باحا محسرجا حتى انكتم.

صلاح بن علي



خمس حجيرات (*)

خيرة أولاد خلف الله

تدافعت قواي داخلي وأعلنت حالة استنفار قصوي وتواشجت مجامع القلب تعرب عن تضامنها الكلي لهذه الهزة المفاجئة... لقد بدد التوهج ما يعتري العالم من جنون مغل بمبادئ الحب التي جبل عليها الإنسان. ورغم عنف هذه الهزة الإستنكارية الضارية فإن بعض الفصائل الشعورية ذات الطابع اللانظامي رفضت هذا القرار بشدة صارخة، وأعلنت المقاومة حتى آخر رمق... وتهاطلت برقيات التنديد لما يشرخ العالم من صخب وهستيريا، واحتشدت جمعيات الغلابة الحساسة تدعم موقفها لصالح الفصائل الشعورية. وأحسست أن عالمين متضادين ينهضان داخلي: أحدهما لا يبالي لما يعتري العالم والآخر ينهار من جرأ زحف الظلم ونسفه لبقاياي.

لملمت شتاتي المتشظي... وأسرعت أستجيب لأول صرخة تعيدني لدنياي من جديد. جاءني صوته رؤوفا... ليثا... سلسا... حلو الوقع على جراحي التي سببها سواد العالم حوالي وحيدتي أتلف للمزيد من نبراته وكأنني مأخوذة بفعل القصة الأولى في حياتي. شدتني يقظة الأموات في الزمن العبثي الموغل في الإنحدار ووجدتني أعزف للهطل ما لذ وندر عن طبعي وتلاحمت الكلمة بأعذب منها والهمسة بأرق من النسيم. وتداعى كياني المظلم ينثر عبقا ناعم الرائحة، جيد الثبات، داخل أكواني... واستفاقت داخلي أنوثتي توقع أروع ما يتحلّى به الخيال في سماء عاشقين.

كل همسة كانت تسافر بي إلى أبعد أبعادي... وتروي لي ما خلا من أجواني المنسية. ذبت في صوته كالرنة المخالفة للمألوف... وتماهيت بنبراته.... وأصبحت لحنه المفضل ونسيت روحي تعب المشوار بين راحتني نشوته وانهاالت الخواطر تحولني من كائن قائم... إلى ملاك نوراني جميل يرقّ للأنعام العذبة ويرقص لنغمات العشق الصادقة.

سئمت الهرولة وراء الغموض وشدني الأمل الى حب خارق للمعهود.

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الثانية لمسابقة نادي القصة، للقصة القصيرة الواحدة - دورة 2003

تسكنت مشاعري تعاضدها أحاسيس وليدة وردية تلهيها نغماته الرقيقة وتسليها.
نظرتني من خلف سحاب ووجدته قريباً مني يشرح حبات المطر ويستقل العواصف
كي يمدني في الحياة غصنا أخضر يسر الناظرين وخطر ببالي ذات يوم أن أسأله :
- أتجنبي؟؟...

تمتم في أذني بصوت تحسسه مداركي دون أن تسمعه :

- حتى ماذا؟؟...

غضبت واستفاقت في داخلي يقظة الأنوثة الأولى

- لماذا تجيب عن أسئلتني بسؤال؟؟...

فابتسم وأجاب :

- حتى لا يستقيم مفهومك الخاطئ لما يجمعنا.

وكلمته في جديّة غاضبة :

- على أي نوع من العلاقات إذن تطلق كلمة حب؟؟...

وكلمني في برود :

- لا أحب الثرثرة منذ صغري ولا أحسب نفسي يوماً أن أعلمها لأنها خلقت

لك يا حواء... وهذا يكفيني شرّها.

تنامت داخلي عودة الضباب والحيرة وشعرت وطأة الضياع ثانية على

يديه... وعدت أدراجي إلى قبوي الحزين أسأله الأقول مثل ما غير من التاريخ وأن

يكفّ عن ذكر الأساطير المليئة نبشت أمتعتي الحلقة داخل صندوق قديم...

وتطلعت في مخطوطات صفراء... فوجدتني أرسم ذاتي في صورة تدغدغ

أسماعي... وتستفز حرارة داخلية طففت بفؤادي لما رأيته. كان ذلك ذات خطو

قريب من مكان كان يرتاده مراراً... وحنّت ذاتي للغريب... وتشكّلت القصة أمامي

مكتملة في أحلى فصولها، طرفاها أنا وأنت أيها المليء : أنا أستنزف امتلاكك،

وأستسقي به لهفي للولادة على كوكب آخر غير الجذور المهسّسة التي أعتلي...

فاحت منك عبارات ونظرات خالطها مداي المستوعب لكل فن

مستطرف... حتى يضيّق مساحة الخواء التي تجتاحني تؤلمني تعصرني فتصيرني

عنها، فغباراً، فأثراً...

أرغبك بشدة، قلتها على سجيّتي وفي بساطتها وشرخت حالة الصمت، لكن

صمتك كان أعنف من وقع الحسام على التاريخ الغامض.

جرّدني المحو من كل حاسة يمكن أن أستبقي بها كياني المتشردم...

ووطنت نارا صيرني لظاها أنوارا تهدي عاشقين وتلقنهم فلسفة الذوبان..

ورحت أدوب في دردشات عجوز حكاية تنعت مجازاً الحياة واستبقاني قدرتي

الغامض أنعلم على يديها لعبة لا أدري ربّما خمس حجيرات،

وتاهت ذاتي بين الأمواج تتقاذف رنات قلبي المجلجلة بالصمت الخائب
وعدت إلى فئجان قهوة تركته منذ زمن اختطفته جارتنا ذات مساء. تقرأه في
تأمل حكما. القرون الخالية الضاربة في التاريخ ؛

- إنه قدرك... جميل المحيا... رشيقي القوام... أشقر الملامح... حلو
الحديث... ساحر، ولكن...

وقاطعتها في نفاذ صبر ؛

- أرجوك أثيتي ولا تستدركي... فقد وضعت يدك على بيت الصفات.

لكنها قهقهت... وفجأة طار الفئجان من بين يديها، مبتعدا خلف
السحاب...

ثم هبت عاصفة خطففت شبح الجارة العجوز وانتفخ الرمل كأن تحته
عفريتاً يطيرُهُ وانشقت الريح وتكورت خلف الأبعاد وتفجج الرمل وطالعتني
هيئته من جديد ومدّ يده في البياض، فسكنت كل حركة مرعبة وهذا الكون بعد
تلك الهزة ثم حملني بين ذراعيه القويتين ونظرني في ابتسام لطيف كنسمات
الريح آخر العشي وخاطبني في رفته التواقة للحياة المرجوة ؛

- أهواك ملء الكون المخلق بنا، كأنه مفازة من ضوء..

وأجبت في رعدة التائه المتبصر بنار يظهر قبسها من بعيد ؛

- أحياك جنة لا أقوى على وصفها وإن امتلكت بلاغة السماوات المرتفعة
وحكمة الأرض المستقرة في دوراتها المنتظمة لأزجلها لأجل نور يتربص بي في

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بحر عينيك...

لكنه ابتعد وتركني أتحمس تقاسيم عباراته في الهواء دون أن أتفهمها
وخفت صوت القلب ونظرت حولي من جديد، لا أذكر هل كنت أبحث عنه
أو عن شيء كان بحضرتنا.. ولكن كنت أتحرّر كالبديوية الضالة وسط صحراء
عميقة الأطراف.

تقلبت ذات الأعلى وذات الأسفل... وانتحبت في كتمان خشية البوح وانهذ
بنيان الداخل المتمرد. وعاقرنني تيه مفازة جديدة أجهل أبعادها.

أذكر أنه جاءني في صلصلة الجرس وهدهدة المولود ذات عشيّ وناولني
كأسه ممزوجة بألوان زاهية الحموضة، فعجبت وتلذذت السائل الذي كان يذوب
على شفتي وسألني ؛

- ما طعمه ؟؟

- شهد أو أعذب قليلا... ورددت السؤال ؛

- هلا وصفته لي كي أدقق الوصف أنا الأخرى ؟

داعبني في تلاعب ؛

- متى وصفته، ذابت عذوبته، فلتحتسيه وأنظريني!...

تسربلت العجوز المتخضبة وتنحنحت تكمل قصة عروس التاجر التي زفت للمرأة العاشرة دون أن تظفر بالعادة الكلية وتعمد تشويقي بإعادة مقاطع من قصص أخرى كانت تردف بها كاعتراض بين مفاصل قصتها الرئيسية. وسلمت التوسعة، وسرحت بعيدا بمخيلتي المنهكة ولفظت أنفاس الإعياء... تأكلت الأفكار داخلي. ونهض في طيفه من جديد. يسليني عن العجوز الحكاء واجترارها لمعان معهودة. شعرت بالخلخلة من جديد... واشتقت إليه كثيرا... لكن أين هو الآن؟!... كان بين سحابة وسمااء، يطرني هجرا مرير الهطل... وسريعا ما أعادتني نبراته إلى أحضانه التي اكتشفت أنها الدنيا التي حملتني على متنها خلال لحظاتي الهاربة من المعتاد... ومسحت على رأسي في وداعة تقفل قوس توسعتها وتعود لتنتهي قصتها الأم، تهذب من وقع الأحداث وتصوغها أحيانا أخرى على سجيبتها. وتزملت في الدثار قرب الموقد واقتربت من شبح العجوز أكثر كي أنغمس في الأحداث المتقطعة وحلق الوجد في سماء عينيهِ العسليتين وانهار البركان جرأ، ثقل المعاناة واشتعلت أنفاسي ثم خمدت لتعلو نيران المدافع من جديد ويفرق العالم في لهبه المشتعل... فتكورت العجوز أمامي وظلت تتقلص كأنها كتلة مطاط تهاجمها نيران صهريج. وتفاقم لهب المدفأة وعلت ألسنة الوهج وانغrust مخالب لماعة معدنية في أمعائي وفي حلقي... واستبدت بي العطش والدوران ومكنت أدور... وأدور حول ذاتي وقد فقت التبات على متن الحكاية الواهية السند... وتشظي كيائي تسنح ادماؤه الموغلة في القنامة وتدوي أصوات المدافع في الفضاء، وتنهال الضربات فوق رأسي وهكذا صوته ونبراته وحكايات العجوز الراوية... وتبددت القصة وفاض الحبر على أوراق الصفراء الحزينة وتجمد الدفء حول أكواني التي فاح منها الإحترق...

قفزت من سباتي العميق أفتش عن قارورة الماء... لقد وضعتها، الدادة، بجانبني قبل أفولها إلى قبوها... حتى إذا ما عاودتني الكوابيس. بسملت وجرعت قليلا من الماء. أستجمع به وعبي. وأستبعد به الخيالات...

لفظني صباح موغلة شمس في العلو. أزحت الستار الخشن ذا اللون العسلي عن النافذة، ونظرت في شرود مغموس بحيرة سافرة وانتابنتي علامات الدهشة والذهيان لما اعتصر فؤادي من أحلام خالط واقعها الخيال واتجهت نحو المدفأة فلم أجدها وناديت، الدادة، أسأل عن العجوز الحكاء وصممت أن أستفسر سر غيابه، لكن المرأة تلهت عني بإعداد فنجان القهوة ثم خاطبتني في هدوء حكيم: - فنجان القهوة في الصباح يبعد الأشباح ويقصبيها حتى إذا ما جن الليل، غفلت عن الغياب وسكنت رؤوس الشياطين. ثم ارتعشت في قشعريرة مسكونة

بالمعاني. وهمهمت بتمتمات خافتة، ثم تنحنحت وضحكت في هستيريا أشبه بالكابوس وأردفت :

- اللهم سترك يا رب- هكذا حدثت العجوز الحكاء أطفال قريبها... عندما كنا نلعب الخمس حجيرات، ذات صيف والقنابل تدوي فوق سماننا. سرحت مع تداعياتها الطفولية وجمد فنجان القهوة فوق شفتي وشخصت عيناها إلى ما وراء النافذة تنسج ملامحه الوضأة على سماء من الوهم مشوب بلذة حلم.

- لتسبحي في أعماقي... سيلدّ قرارك ويأخذك البوح فتتسلق مداراتي سمكة عابقة تتخططين الورق وتضجين بالذكرى على متن الجبر.

هكذا حدثني الوهم أو هكذا وقع، زرادشت، تفاصيل الحقيقة وبعده سال الحبر في تحديد معنى الماهية والكينونة، وتهافت اللاغون وكثرت الملل والنحل في عرض هذا الباب أو ذاك... وظلّت حالتني أعيشها ويستغزها غموضه فأرخي له سمعي وأرهف له حسي وتتناهني حالة الحلول التي تطل بي على مدارات تلونه في تيهي فتضج العبارات بين جوانحي وأنوغل في الانحدار وأطأ أديمه مستسلمة :

اللهم ألهمني إيمان العجائز، لنكن اثنين نعانق فعل الحياة دون تكلف، فيطير بي في تلاش أقطع من جلوسي إلى فكرتي أقلبها دون الظفر بطائل، وانحسر زمان الرجا على أعتاب أديم غائر في المحو، وقادني حسي إلى المماحكة والتمحيص دون تزلف، ولكن، البادة، تستعيد فنجان القهوة من بين أياامي القابضة عليه في وجوم فتسترعي انتباهي حركاتها الخنونة وانزاح عن موقعي ذاك تاركة العنان لقلبي يحلق خارج أكوان صباحاتي يتأشد لحظات الانقلاط من قبضة الفراغ المدوية.

جلست إلى مكتبي ونطت قطتي فوق كتفي، وكأنني بها تبوح لي بمنطق المستبعدين من دائرة الكلام :

- لتحدد ملامحه فالجبر وحده يخضع لإرادتك، وهو الكفيل بجعله على شاكلة تروقت.

ونطق وجداني دون لساني :

- لكنني عقلته في حلمي وحملني على متن مدارات قصية تشيع جثمان وحدتي وغربتي... هلا أعادوا علي تفاصيل المنام في الأسحار؟.. هلا ردني الغيب إلى منامتي فتفسرها لي جارتني؟.. وأهرع بين تقاسيم المدينة الموهلة في الصمت فأدركه بين الباعة المتجولين والبنائين، بين جماعة غادية وأخرى راثية، أدركه في خضم محتشد عظيم يطالب أفراد بالحرية من أجل الرغيف. هلا ظفرت به مندسا بين جنبات كتابي يتشدق بعبارات التوحيد الطنانة وكلمات المتنبي المجلجلة.

حلمي يصادرنى. آه إنه ينسلني من عدم. ومن وهم... تضطرب القطعة على كتفي وكأنها تعلن إذعانها لهستيريا انتابتنى. فتقفز فوق الطاولة في رعب وتجر بذيلها فنجانا يحوي بقايا قهوة مجمدة بائنة فتساح على الأوراق ويرسم ذيل القطعة الملوث ببقايا القهوة خطوطا مشعرة سوداء على بياض.

أرفع الورقة الملطخة بكلتا يدي وأتمعن الرسم على ضوء الأشعة المنبعثة من النافذة. فتتماوج أشعة الضوء وتمايرها موازاة خطوط سوداء تتكون من ذرات متناسقة. لكن الدادة تباغتني فينسف ريح مقدمها الورقة بين يدي ويدحيها أرضا.

بينما تنطق هي في لين :

- لقد قدم السيد نور، يعلمك أنه يرغب في التحدث إليك بشأن عمل تلفزي تكتبينه قبل الصيف وتستطرد الدادة ثم تردف

- هل آذن له في الدخول ؟

وجدتني أستلذ شرودي وأخاطبها في عدم اكتراث :

- أطلبني منه تأجيل الموعد إلى فرصة لاحقة حتى أستكمل تقاسيم شخصية جديدة.

ثم أصمت قليلا... وأقطع حبل الوصال مع شرودي فتخرج محملة بالمعلومة لكنني ألاحقها بصوتي :

- دعيه يمثل إلى مكثي، لكن أرجوك لا تنسى أن تحملي لنا على طبق القهوة ، خمس حجيرات، كي تنسلي بها في خضم الحوار حتى يستقيم العمل.

خبرة أولاد خلف الله

الزوالى (*)

حسونة خير الدين

أغير الوجه والقفا يعترضك ؟ ترقّ له نفسك وتدعو بكلّ الأديان والشرائع له أن يرزق من فضل الآلهة الكثير . ترى معه شقاء وعشا يكتسح الجلد والعظم ، أما شائسته فكانها من ذلك الأرشيف الذي لم تستطع السنوات ولا الأشهر أن تبليه فبقيت محافظة على شكلها لكنّها فقدت اللون والرواق والطعم وغزتها الثقب من شتى الجهات : واسمه أيضا ، ياله من اسم يدعوك إلى الشفقة عليه . « الزوالى » . لكنّ معضلة المعضلات أنّ الزوالى يمتلك الأموال ، المتنقلة والثابتة . فأغنامه لا يعرف لها أحد عدا وكذلك أراضيه ، وعن التقد فحدّث ولا حرج . يتحدث عنه مجاوروه وحسّاده ومعارفه وشركاؤه فيشيعون عنه أنه يمتلك صندوقا حديديا لا يخرج منه ملهم يضعه فيه وتكّدس فيه الدنانير فيطمرها طيا ولما تسألهم عن أصله يجيبون بأنهم لا يعرفون عنه إلا قليلا : يرى الشيوخ أنه جاء إلى المنطقة في عام شديد العجاج . كثير الرياح ومعه بعض الأغنام والماعز وجواد أصيل ولكنهم لا يدرون من أين أتى .

ويروي بعض ممن حيرهم أمره أنه قد يكون من ملة أخرى فهو لا يشارك الناس أفراحهم ولا أتراحهم ولم يروه إلا مرة واحدة في عرس ولم يأبه له أحد فلم يعدّ الكرة واختار الوحدة ولم يصادق أحدا منهم . وهو دائم التكشيرة ، لا ترى له وجها بشوشا .

وتذهب عجوز إلى أنّه قد يكون تعرّض إلى خيانة زوجية وتبرّر استيحاشه قائلة : « النساء ما فيهمش أمان » .

هذه الشائعات عن أصله وفصله ومن يكون لم تكن أبدا أصل الداء عند أغلب سكّان الأفران ، بل إن مكن الداء الأوّل هو كيف أصبح الزوالى أغنى أهل المنطقة ؟ ومن أين حصل على هذه الخيرات الكثيرة فالجذ يؤكد أنّ أمواله قد جاء بها معه يوم دخل الأفران وقد يكون حصل عليها مقابل وشاية ما للمستعمر وقد يكون خاف من مواجهة الفلافة بمنطقته فجاء إلى الأفران احتما . أو خوفا على

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الثالثة لمسابقة « نادي القصة » للقصة القصيرة الواحدة - دورة 2003

نفسه أو ربما ندما على فعلة شائنة. وتشديد الجدّ على هذا التفسير له ما يبرره فلقد رأى مرّات كثيرة، -وذلك بعد سنوات قليلة من وصول الزوالي- جحافل الصابحية والجندمة تأتيه فيذبّح لهم الخراف ويرسل رعاته لجلب العسل وإحضار الشاي من مناطق بعيدة ويخرج الشعير الذي يشتاق جماعة الأفران لرؤيته علّفا لبغال الضيوف.

الكثير من سكّان الأفران لا يقنع بهذا التبرير معتبرين أنّ الزوالي أشحّ من أن يدفع المكافآت الضخمة، وما كان يوما كريما لأنّ استيلاءه على الأرض واحتلاله لها لم يكن يقصد من ورائه التكرم على أهلها بل سلبهم وإفقارهم ويؤكد أهالي الأفران أنّ سنوات عديدة مرت بهم في عهد الاستعمار لم يحصلوا فيها على فلس واحد من شياهم أوجبوهم. إذ كانت الجبايات تثقل عليهم حتّى إنهم يرحلون إلى «فريقيا» تاركين الزرع والضرع خوفا من بطش الصابحية. ويقولون إنّ الزوالي كان يمتلك سلاحا استعمله لافتكاك الأرض عنوة وكان يعطي الجندمة الرشاوي كي تصبح الأرض ملكه.

أولئك الذين عاشوا سنوات الجذب والقحط يزعمون أنّ الجوع هو الذي مكّن الزوالي من الأرض في تلك السنوات التي كان يعطي بدلها الشعير والقطنانية الحمراء والحبوب مجبرا أصحابها على الإمضاء على حجج البيع، فاجتمع له من كل ذلك مآثره من أراضي وأموال.

يوما سأله أحد الرعاة وكان الزوالي يكتنّ له عطفًا خاصًا، قائلا له : سي الزوالي برأس أميمتك أصلك منين ؟

زَمّ الزوالي شفتيه وقطب جبينه ونظر إليه شزرا. كانت في نظره الكثير من الغيظ. ولم يجبه. قال له في المساء : انت يا ولدي، يا مفتاح، غدوة ما تجيش. وكان مفتاح يعرف أنّه لن يقبل منه الزوالي اعتذارا. لمّا أعاد الأغنام إلى مراتبها. عاد إلى منزله فأرسل إليه الزوالي أجرة الأشهر الستة الموائية ومعها كيس من القمح وآخر من الفرينة وقرطاسا من الشاي ولم يقبله بعد ذلك في ضيعته.

- يسألني عن أصلي ؟ ما أعرفه حقا. وهو أنّي ابن أمي وأبي : أمي الزهرة وأبي الطاهر ولكنني لن أعود إلى أبعد من ذلك ولا يهمني في شيء !

بعد أن فرغ من تفقّد الأغنام والأبقار والخيول وأعطى الأوامر وزجر من يستحق الزجر، دخل الزوالي حوشه واتجه رأسا إلى البيت الذي ينام فيه ولمّا دخله وانكأ دون أن يسأل عن العشاء طافت به الذكرى : تذكّر والده : ذاك الذي كان يمتلك في بلّاريجيا قناطر الحبوب وآلاف رؤوس الضأن ومئات الأبقار.. وكيف كان والده زينة المحافل. لمّا يدخل المنزل ترتعد فرائص الزوالي وأخوته الخمسة.

كان أنيقا في لباسه أراد أن يجعل من الزوالي «حامل علم» فأرسله إلى جامع الزيتونة ليميز عن غيره من أبناء بلأريحا، ولكن حدثت أمور كثيرة غيرت مصير العائلة : مات أخوه الأصغر يوسف. قتلت الأم صبية عشيقها خنقا بحبل من الحلفاء لما اكتشف خيانتها، وانتهت هي في السجن.

منذ ذلك اليوم، رفض أبوه أن يتركه يواصل تعليمه ثم رأى في سلوك والده ما لم يعهده : كان يجلس وحيدا ولا يدع أحدا يقترب منه، يبكي أحيانا وقد يغيب مدة، وذات مرة غاب شهورا كثيرة، ولم يعد فاحتال «الزوالي» على إخوته وسرق الأموال من صندوق الأب وتقلد بندقيته وركب جواده وفر ناقما، مخيرا الابتعاد. لم يعرف أهل الأفران أن اسمه الحقيقي هو المولدي الحسناوي. قال لهم أن اسمه «الزوالي» ورأى أنه الاسم الذي يليق به ونذر أن ينسى العائلة ما عاش. وها هو مفتاح ينكأ اليوم جرحا قديما تناساه بمرور الأيام. وذات يوما، وجد الزوالي ميتا.

قبل ذلك بيومين تفقد منازل رعاته وعماله على غير العادة يسألهم عن أحوالهم واحدا واحدا. ثم قسم عليهم الأغنام وأعطى الفقراء منهم أكياس الفارينة والقمح والشعير. وأوصاهم خيرا بأنفسهم وأولادهم ونصحهم بالإنصراف عن الشغل عنده ثم بكى. استغربوا فعله ذاك لكنهم فرحوا بما أعطاهم.

أكدت محاضر الأمن أن الرجل مات منتحرا بمادة سامة، إذ وجدوا معه ورقة مكتوبا فيها بخط جميل : «لا تشكوا في أحد. الموت أهون من الحياة... لا يجب أن يحيا إلا من يعطي للحياة حقها». الإمضاء : الزوالي المولدي الحسناوي..

حسونة خير الدين

مسابقة «نادي القصة»

تقرير لجنة تحكيم مسابقة المجموعة القصصية

بعد إطلاع لجنة تحكيم مسابقة المجموعة القصصية على النصوص المتقدمة وعددها ست مجموعات من التي استجابت للشروط المعلنة في قانون المسابقة تم الإجماع على فوز مجموعة حكاية من الجنوب لصاحبها مالك حمودة بالجائزة المقررة وقدرها ألف دينار نقدا وطبع العمل بدعم من مؤسسة برومقرو وذلك لتوفرها على مميزات من أهمها :

- عمق المضمون وتجذره في مرجعية تاريخية واضحة
- صدور الكاتب عن رؤية نقدية خالية من الدعائية والمباشرة تنم عن ثمثل واع لمرحلة اجتماعية وحضارية هامة في تاريخنا الوطني...
- وعي الكاتب بفنية القص وقدرته على بناء الحدث منطلقا من الواقع ضاربا في الخيال والرمز
- اعتماد لغة إيحائية مجازية عمقت مستويي الرمز والشعرية...
- وتعتبر اللجنة أن هذه المجموعة بحملة خصائصها تمثل إضافة متميزة في رصيد القصة التونسية. كما تنوه اللجنة ببقية الأعمال المتقدمة للمسابقة لشقة أصحابها في النادي ولما فيها من تطلع جاد لتطوير وإثراء القصة التونسية.

• عناوين المجموعات المتقدمة للمسابقة :

- حكايات من الجنوب : مالك حمودة
- ذاكرة الأخطاء : صالح الدمس
- قوس بلا وتر : عبد الوهاب الفقي رمضان
- خرافة بربرية : كوثر خليل
- احترف الصمت : بسمة البوعبيدي
- عودة العشاق : البشير التلمودي

• لجنة التحكيم : أحمد ممو (رئيسا) - الناصر التومي (عضوا) - محمد

الجابلي (عضوا مقررا)

الورقة الخابطة (*)

فاطمة الحواتي

دخلت قاعة الاحتفال ممسكة بكف يدها تستند عليه خشية السقوط، تأملت القاعة ملياً ثم التفتت إلى يسارها فوجدت فراغاً لا حدود له، واصلت سيرها ترمق الحركة هنالك، فالأساتذة يجلسون على الكراسي، والرّضى يعلو محياهم فما أروع أن يروا أتعابهم لا تذهب سدى!

التلاميذ النجباء يتبادلون التهاني بعد سنة من التعب والاجتهاد، أما الآباء فقد كانوا يوجهون لبعضهم نظرات بسيطة تنم عن فرحة كامنة داخل نفوسهم... جلست على كرسي بجانب رفاقها وربّت أبوها على كتفها ثم ابتسم لها ابتسامة خفيفة وانسحب نحو صفوف الأولياء. اتخذ مكاناً وأطلق زفرة أشعرته أنه سعيد وحرّاً كأنما أزاح عنه عبء ثقيلاً...

أما عواطف فقد انهمكت في مراقبة من حولها، هذا يضحك ملء شديقه كاشفاً عن أسنان سوداء خربت من التدخين ولكنه لا ينتبه لذلك لأنّه سعيد، وتلك تنتقل بخفة الغزال. وفي ركن من القاعة اثرون بعض البقيّات يستمعن إلى حديث صديقتهن الممتع وهي تتحدث بكلّ حرية عن نجاحها بمساعدة عائلتها...

أرادت عواطف أن تبسّم فلم تستطع رغم جمال أسنانها، أرادت أن تمشي بخفة وتسبق تلك الفتاة فلم تستطع، أرادت أن تتكلم فأنجست الحروف في حلقها... نظرت إلى أبيها فوجدته شارد الذهن، عندها نظرت ملياً إلى ساقها، حاولت أن تمرّر عليهما أصابعها لكنها خافت عليهما من الشّلل... فضمت يديها إلى صدرها واسترخت بكلّ قواها على الكرسي ثم أغمضت عينيها محاولة البحث عن أوراق تتلقفها نسيمات الريح... تسارعت أمامها الصور كاشفة عن ماضيها السعيد فقد نشأت في عائلة صغيرة مبادئها كبيرة، عائلة تسودها المحبة وتطفئ عليها السعادة ويعمها الحب والوئام... فلا مشاكل ولا صعوبات ولا آلام ولا خصومات. ولم يكن بوسع أفرادها أن يفكر أحدهم في إمكانية ابتعادهم عن بعضهم. وكانت عواطف، محبوبه من الكل لجمالها، وأخلاقها، يحبون مشيتها

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الأولى لمسابقة نادي القصة، للقصة الخاصة بتلامذة المعاهد

الثانوية - دورة 2003

المتمايلة ويعشقون صوتها العنديلبي !...

مازال يفصلها عن يوم تسليمها جائزتها بضعة أسابيع. خرجت في نزهة مع والدها في السيارة وقد خيم على الجو صفاء طبيعي رائع. كانت تمسك بكف أمها الحنون وهي تداعب خصلات شعرها فيما كان الأب يمسك المقود وفجأة قبلتها أمها وقالت : «أحبك» ، فقاطعتها بغرابة «ماما ! ما بك ؟» .

- لست أعرف، يخالجنني شعور غامر بالسعادة ولا أعرف له سببا، المهم أنني أحبك اهتمي بنفسك...

ابتسم الأب وراء المقود وقال : «إنها لا توجه كلامها إليك...»

قاطعتها بسرعة : «بل إليك يا أبي، وانفجرت تضحك بكل سعادة ولكن الأم صاحت فجأة ولم تشعر «عواطف» إلا بجسدها يصطدم ببلور النافذة، ثم هوت على الأرض...

لما أفاقت، كانت الصور تتلاعب أمامها، أحست بيد تمتد إليها وصوت رقيق يخاطبها «هدني من روعك، وتراقصت أمامها كتلة بيضاء ما انفكت تزداد وضوحا... إنها ممرضة ! هل هي في المستشفى ؟ أرادت أن تستوضح معالم وجهها فلم تستطع. تخيلتها ذنبا جائعا يحاول التهامها. بعد لحظات فتح الباب ودخل أبوها بعصاة بيضاء على جبينه وهو يسند إلى ممرض. أدارت في خلدها الكثير من الأسئلة وبقيت صامئة. جلس أبوها حذوها وأسندها إلى صدره بحذر كي لا يؤلمها فأحست بنار تلفح وجهها، فارتجفت بها قط رغم الحب الذي يكنه لها. خاطبها بضعف لا عهد لها به «تمسكي واهتمي بصحتك وعندما تشفين ستعرفين أين ذهبت أمك، وأسرع يجاهد دمعة تريد الانسياب على وجنته ثم وقف كابيا وملاحم مبهمه ترسم على وجهه. أحست «عواطف» بإبرة صلبة تنغرس في ذراعها فحاولت أن تنظر ولكن جفونها ارتخت واستسلمت للنوم...

كان حادثا مؤلما تعرضت له تلك العائلة. فكل الأرواح القدسية التي جاءت تحوم فوق السيارة اختفت في لمح البصر كي لا تشهد تلك المأساة التي دمرت كونا من الفرح وأخفت معالم الحب، فقد ماتت الأم لحينها ونقل الأب إلى المستشفى متأثرا بجروحه فيما أصيبت عواطف بنزيف تسبب في إعاقتها عن السير وعجزها عن الكلام. نزل الخبر على الأب كالصاعقة ولم يستطع حتى الآن تحمّل خبر وفاة زوجته، فكيف يستطيع تقبل إعاقة ابنته ؟ وهل من القدر أن يموت الإنسان في يوم واحد ثلاث مرات بعد أن كان يترشف كأس السعادة ؟.

بعد أن تعافى الأب دخل على ابنته فوجدها شاردة الذهن، دامعة العين، جلس قبالتها سحب يديها قبلهما ثم خاطبها بهدوء. محاولا التحكم في أعصابه : «صغيرتي تعرفين كل الحب الذي أكنه لك، وتعرفين أيضا كم كنت أحب أمك

وأحترمها؟، كرّر ذلك لمرات ثمّ واصل يقول : «لأنني عهدتك دوما سعيدة مبتسمة أتمنى أن أراك كذلك فقد علّمتك التفاؤل والنظر إلى المستقبل بعيون آملّة وأتمنى أن تطبقي ذلك في هذه المحنة التي حلّت بنا.. بدت ملامح الحيرة على وجه عواطف وتبدلت سحتها. ولكنها لم تقل شيئا وواصل الأب : «أريدك أن تتقبلي الواقع كما هو وأن تستعملي عقلك أكثر فالموت حقّ على كلّ إنسان.. تملّمت في مكانها وارتعشت ونطق الأب بسرعة وعبارات خافتة «أمك ماتت....».

أظلمت الدنيا في عينيها، انسحبت معالم الحياة من وجهها، نزلت تلك الكلمات ثقيلة على قلبها وصاحت بأعلى صوتها «أمي!». وسقطت على السريّر وجمد الأب في مكانه كالصنم... بعد ساعات متثاقلة متباطئة خرج الطبيب ليزفّ للأب خبر نجا ابنته وشفاؤها قليلا من إعاقتها حيث يقدر لها أن تمشي ببطء وتتكلم قليلا. كانت هذه الأخبار أكبر عزاء للأب في مصيبته.

وقفت عواطف أمام باب المستشفى تستقبل الهواء النقي، نظرت أمامها حيث العصفير في أعشاشها. وصلت إلى أنفها رائحة أقشعر لها بدنها، إنها رائحة الموت فالريح ما انفكت تقبض بها الأرواح الشريرة وتفتك بروحها الإلهية والعصفير محبوسة في الأقفاص المشوكة تراقب كاهن الموت وهو يقترب منها. أدارت رأسها إلى الورا. لكن رائحة الأدوية وأخبار الموتى ما تزال تدبر رأسها. ضغطت على أصابع أليها وانطلقت تمشي وعند صعودها السيارة رمقت أباهما بنظرات تائهة وقالت باستسلام : «أبي!...».

فما راعها إلا وهي فوق كرسي ويد تمسك بها برقّ وصوت حزين يخترق سمعها وسط ضجة تصفيق تهز القاعة : «أنا معك، والآن هيا لننالي جائزتك!...» وقفت بحيرة وشعور بالاستهزاء. يراودها، أية جائزة؟ أهى عربون محبة من أناس أماتوا ضميرها أم أنها صدقة المهانة مزجتها الحياة بالدموع؟ قد تكون جائزة من الحياة للتكفير عما ينال السعداء أمثالي.

واصلت سيرها مستندة على ساعد أبيها وقد تراءت لها المسافة وهي تطول مع كلّ خطوة أصبحت تنظر للحياة بمنظار مختلف : رمت وراء ظهرها بكل آمالها وأحلامها وبراءتها الجميلة ولم تعد تتمسك بالأوهام وقد أدركت أن السعادة فراشة يلاحقها الجميع ولكن قلوبهم من يظفر بها. أصبحت «عواطف، ميتة القلب تقيس الأشياء بمنطق الحياة الذي يفرض الابتسامة والدعمة معا.

حتى الجائزة التي كانت قد عقدت عليها آمالها كامل السنة لم تعد تهمها بعد أن فقدت أمها.

تراى لها أنها وصلت إلى النهاية، مدت يدها بكلّ برودة، وأمسكت الجائزة. ثم عادت أدراجها بكل هدوء. راسمة ابتسامة زائفة على وجهها. عادت إلى البيت.

نزلت من السيارة متذكّرة كيف نزلت في السنة الفارطة تقفز كالقطة الصغيرة أمام أمّها. فتح لها الباب فدخلت ومزقت الغلاف الخارجي بقوة كأنها تمزق قلب ذلك السكير الذي فتك بروح أمّها. وجدت قاموسا وكتاب شعر ومجموعة أقلام وكراس.

حملت القاموس بكلتا يديها وخاطبته : « يقولون أنك تقدر على تفسير كل الكلمات فهل تستطيع تفسير كلماتي الموهوسة التي جعلتني لا أعرف حتى من أنا ؟، خرج أبوها، وتركها تخلو بنفسها لكي تجمع شتات أفكارها. وضعت ، عواطف، القاموس جانبا ورفعت كتاب الشعر وهي تقول : أما أنت فإن واكبت كل العصور وأحبك كل الناس، هل سأجد فيك صدى لذاتي ؟، وهل أجد فيك صورة لمخيلتي ؟ وهل سألتجئ إليك كلما جفت الدموع ؟، أما مجموعة الأقلام والكراس فقد جمعتها وأشارت إليها : « أنت عزاء السجين في غربته، وعزاء البعيد عن الأوطان... فهل ستكونين عزائي في مصيبتني ؟ وهل تقدرين على التعبير عن كل ما في باطني من فراغ ؟،

حدقت في كرسي أمّها الفارغ ثم رفعت القاموس بسرعة قلبت أوراقه، ثم فتحت كتاب الشعر وقرأت قصيدة وابتهت قائلة «أظن أنكما تنفعان... ثم رفعت قلمها وأنكبت على الكتابة... والإبتسامة تعلو وجهها أطل الأب من وراء الباب ينظر إليها راضيا.

فاطمة الحواتي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

طريق اليأس (*)

سمية بن رجب

حين أطلّ القمر على النافذة، تنهّد وأرسل زفرات محرقة ثم تنهّد ثانية فثالثة وأحسّ أنّ الحزن هو قدره وأنّ الحياة تعاقبه، فتجعل من عمره سرايا يتداعى أمام صور الألم وتهوي في هوة المجهول... هو يدرك أنّ الزمن يمضي دون توقف وأنّ حياته تنجرف نحو النهاية... وجد الماضي قد رحل وألقى الحاضر يتسرّب من بين أصابعه كالرمل الناعم ولم ير من المستقبل سوى مشهد ضبابي متذبذب... فوضع وجهه بين يديه وغرق في دموعه... استيقظ من غفلته مسترجعا صورا من ماضيه، رأى نفسه طفلا يلهو في أزقة براءته مع أترابه، ثمّ توارى طيف طفولته ووجد نفسه شابا تبتسم له الحياة وتحمله على بساطها السحريّ نحو عالم المتعة والإستهتار، فساعة تفرحه وساعة تبكيه وساعة ترضيه ثم رأى نفسه شابا ترمي به الأقدار على شاطئ الحب فتارة تستقيه كأس الحياة وأخرى كأس الحنظل، ثم أصبح كهلا وقد ظهرت في شعره لمحات الشيب وهنا استقر به المطاف.. رحل فصل الربيع ولم يبق متوصلا لا فصل الشتاء الذي طال امتداده... أحس بالبرد يسري في أوصاله وأنه غير قادر على الوقوف، للذهاب إلى الشرفة... ولكنه لم يفقد الأمل وبقي يتأمل الضوء الداخل الغرفة وسط ظلمة عمره القائمة... استسلم للنوم غصبا عنه، وطفق يسافر في حقبات الزمن إلى عالم الأحلام البديع. رأى نفسه يركض في روضة غناء ويستلقي على عشبها تحت الظلال الوارفة وحبيبته تقدّم له باقة من الأزهار، وتمسح على شعره ثم تغمض عينيه بيدَيْن ناعمتين تنبعث منهما برائحة المسك فتأخذه الرائحة إلى الأفق ثمّ ترميه في موكب الشمس فتنتطفئ الشمس وتلقي به إلى حضن القمر، هامو ذا القمر، في شكل ملاك بشري... إنها أمّه الملاك الطاهر والصورة العالقة بفكره طوال الوقت. تبتسم له وترفعه بين النجوم ثم لا تلبث أن تتناوله بين يديها فيصبح طفلا صغيرا وتضعه في المهد وهي تنشد له لحن الحياة، ثمّ تسكت عن الغناء، ثمّ تعمّ الظلمة المكان وتظهر أشباح يتبعها ضوء خافت وأصوات

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الثانية لمسابقة نادي القصة، للقصة الخاصة بتلامذة المعاهد الثانوية - دورة 2003

مفرزة ويبرز شيخ صاحب الوجه مقطّب الحاجبين إنه الممرض ذلك الوحش المفترس الذي لا ينام. يقترب من المهد فيحمل الطفل الباكي بين يديه الشفافتين ويطلق قهقهة تدوي في أرجاء المكان وعندها يستيقظ الكهل من نومه. أحسّ بالتعب وقد وصل إلى مرحلة... أصبح فيها شيخ الموت قاب قوسين أو أدنى منه... تعب من الأحلام التي كانت تراهده ولم يتحقق منها شي... مسح يده على جبينه وأحسّ أنه جسم ميت، التفت إلى المرأة فرأى وجهه، شاحبا وقد انتشرت فيه الأخاديد بجبين عريض ملأته التجاعيد وأعين غائرة اعتكفت في محاجرها وأنف بارز وفم فقد القدرة منذ سنوات على التخاطب مع الآخرين... أشاح الكهل بوجهه عن المرأة ورمق النافذة ليرى الريح تبعثر أوراق حياته وتحرك الستائر وهي تصطدم بالنافذة في جدال طويل مبهم المعنى... رأى في النافذة منطلقا جديدا للحياة، فأغمض عينيه لحظات ثم فتحهما وقد تسربت إلى أنفه رائحة المقابر، رائحة النهاية فطأطأ رأسه وتنهّد ثم استفاق على واقعه المرير : وحيد يعدّ الأيام والشهور... مقعد لا يستطيع الحركة... حزين لا يعرف للسعادة طعاما بقي الكهل كعادته أمام الشرفة في كرسيه المتحرك يتأمل القمر سارحا بين الماضي والحاضر... يسعى للاقتراب من النافذة لكي يتأمل القمر عن قرب ولكنه يسقط من كرسيه فيزحف جارا وراءه ساقيه الجامدتين. وهامو يزحف وقد ملأ غيظ شديد. رفع عينيه إلى النافذة فلم ير إلا أقداما تحثّ صوتا خفيفا، نظر فإذا به شيخ الموت قد جاء، أخيرا بوجهه الآخر وكأنه يقول : إن الحياة جميلة لكنها سرعان ما تنتهي بعد أن تقطع فيها أشواطاً كتبها القدر فينهاها الموت.. جاء الموت أخيرا !... نعم جاء هذا الشيخ المخيف ليحمل الكهل على القيام بتلك الرحلة التي لا يحتاج فيها لاستعمال قدميه... فجأة انبثق الفجر واختفى القمر ثم حلّ بالغرفة أول شعاع للشمس، واجتمعت الأطياف الحزينة ولاح النور على وجه الكهل، وهو جثة هامدة، وجهه شاحب تكسوه ابتسامة خفيفة، مات الكهل المقعد بعد طول انتظار وهو ينظر القمر المطل من نافذته، ويده تناشد التمسك بالشرفة لكي يبدأ الرحلة التي لانتقله فيها قدماء الجامدات على طريق لا تنتهي.

سمية بن رجب

جاءت مرور (*)

فاروق زيود

عند مفترق باب سعدون يتنقل حمادي من شارع إلى آخر كالنحلة تطير من زهرة إلى أخرى. لا أحد من سكان الحي يجهل ذلك الوجه الشاحب لشاب في بداية العقد الثالث من عمره. ولا يقفل محضر بحث عن حادث يطرأ في المفترق دون سماع شهادته حتى اعتاد رجال الشرطة أخذ أقواله.

على امتداد فصول السنة يرتدي حمادي جاكته سوداء وينطلقون رمادياً ويحمل في يده اليسرى سطلا من البلاستيك مملووا بالماء. وبيده اليمنى مساحاة لغسل بلور السيارات. وكان مثل تاجر المواد الغذائية بشارع المحطة لا يعرف يوماً للراحة على امتداد أيام السنة إلا إذا أقعده المرض كما أنه لا يعرف طعم الراحة إلا إذا جن الليل. كان حمادي ينتهز فرصة توقف السيارات عند الضوء الأحمر يبادر بتلميع بلورها الأمامي سواء أطلب منه السائق ذلك أم لا. هكذا تعلم أن يسعى إلى قوته اليومي.

رغم انقطاعه عن الدراسة بالصف الرابع من التعليم الابتدائي إلا أنه حذق اللهجة الفرنسية المسموعة بحكم تعامله مع الحرفاء من أصحاب السيارات الفخمة. ورغم مسحة الاكتئاب البادية على محياء والاصفرار الضارب في وجهه فقد كانت ابتسامته التي يمنحها للسائقين تعطي انطباعاً عن طيبة متأصلة وهو يحذق التعامل مع الناس. تلك الابتسامة تضيئ إشراقة على تقاسيم وجهه المتعب. يجمع بعد غروب الشمس ما حصل عليه من قطع نحاسية ويبدلها لدى تاجر المواد الغذائية بأوراق نقدية.

مساء يوم السبت كانت حركة المرور كثيفة بالمفترق. وكان حمادي يتنقل من نهج إلى آخر. يمسح البلور الأمامي للسيارات الواقفة عند أضواء المرور. كان سائق السيارة شاباً جاوز العشرين بقليل يستمع إلى موسيقى الراديو الصاخبة مردداً معها الأنغام وقد بدت عيناه منتفختين وأثار السكر الواضح بادية عليه.

(*) فازت هذه القصة بالجائزة الثالثة لمسابقة نادي القصة. للقصة الخاصة بتلامذة المعاهد الثانوية - دورة 2003

صاح في وجه حمّادي بمزاج عصبي وحركات متوترة : «أغرب عن وجهي أيها الأبله..»

ابتسم حمّادي كعادته. عليه أن يبتسم رغم الإهانة. لقد تعودّ على ذلك والشغل يقتضي منه أن يصبر على ما يصدر من المارة من شتم وسبّ، والناس معادن كل واحد له طبعه الخاص. ومثلما يتحملّ قسوة البرد وشدة الحرارة عبر الفصول فعليه أن يتحملّ قسوة بعض الناس. أعاد السائق شتمه فقابله حمّادي بابتسامته المعهودة.

اشتعل الضوء. الأخضر بغتة فأسرعت السيارات مارقة كما لو كانت في سباق. وجد السائق نفسه أمام الضوء الأحمر من جديد ولم يدركه الدور لكي يمر. ووجد حمّادي نفسه مضطرا لاستلطاف السائق حتى يعطيه مقابل تلميع البلور، لكن الشاب المخمور استشاط غضبا وفتح الباب مزجرا ورمى وجه الشاب المبتسم بجمع يده ثم ضغط على دواسة السرعة وأغلق باب السيارة في انفعال... علقت جاكّة حمّادي بالباب. وسحبته السيارة معها في اندفاعها وقد اشتعل الضوء الأخضر من جديد والتّوى على إثرها جسد حمّادي واصطدام رأسه بالبلّور الأيسر ثم جرّ جرّ والدماء تسيل من وجهه ويديه. ورسم على الطريق سيلّ أحمر. وتعاقبت العربات وصاح المارة وأصحاب السيارات. لكن حمّادي مازال مشدودا إلى السيارة والدماء تزداد نزيفا. ولما تمزقت الجاكّة في النهاية ارتمت جثة الفتى حمرا. على الإسفلت والسيارات تسعى إلى تفاديها في سباقها المجنون ولم تتوقف الا عندما اشتعل الضوء الأحمر. بعد أيام قليلة كان حمّادي يسير مستندا على عكازين من مفترق باب سعدون في اتجاه المستشفى. أنفق كامل ما أدّخره في مصاريف للتداوي والعلاج وما تحصل على تعويض. فسائق السيارة الصادمة قد فر ولم يتم التعرف على هويته. وقف حمّادي أمام مدخل المستشفى. ونظر إلى سيارة الطبيب الذي يعالجه. اقترب منها مبتسما. نظر إلى البلّور الأمامي. أخرج منديلا من جيبه وابتكأ قليلا على السيارة. وطفق يمسح البلّور والدموع تنهمر من عينيه لتسقط على البلّور بقي حمّادي يحضن البلّور كما لو كان يحضن شخصا عزيزا عليه. ومد إليه الطبيب يده وأسنده إلى كتفه بينما كان حمّادي ينظر في اتجاه المفترق متنهدا وفي أعماقه صوت ينبعث متحديا : سأعود.. سأعود إليك. فلكل جواد كبوة.

فاروق زيود

الملتقى الدوري «لنادي القصة»

دورة 29-30-31 أوت 2003

الإفتتاح

افتتحت هذه الدورة يوم الجمعة 29 أوت 2003 بتدشين معرض الرسّام علي عبيد الكاريكاتوري بحضور جملة من المبدعين التونسيين ومعرض الكتب القصصية والروائية التونسية. ثمّ أعطيت كلمة الإفتتاح إلى الأستاذ المنصف الشطي مدير المركز الثقافي الدولي بالحمامات الذي عبّر عن سروره باحتضان المركز لنادي القصة لما في ذلك في تواصل بين الأجيال وعن كلّ تقديره لنادي القصة الذي يعتبر من الهياكل الثقافية القليل مثلها في الاستمرارية والتخصص وذكر مدير المركز أن سنة 2004 ستسجل مرور أربعين سنة على تأسيس هذا المركز وكذلك على بعث نادي القصة ومن الضروري الإحتفال بهذه المناسبة بما يليق بهاتين المؤسستين العريقتين من الاهتمام.

وقام الأستاذ الطيب الفقيه أحمد بتقديم كلمة رئيس النادي التي عبّر فيها عن امتنانه لعقد مثل دورات هذا الملتقى على التوالي من سنة 64 إلى يوم الناس هذا.

كما عبّر الأستاذ أحمد مومن نائب رئيس النادي الثقافي، أبو القاسم الشابي، عن ترحيبه بالمشاركين وشكره للمركز الثقافي الدولي بالحمامات ووزارة الثقافة والشباب والترفيه عن دعمها لهذا الملتقى. وتعرّض في كلمته لأنشطة النادي خلال الموسم المنصرم موجزا أهم هذه الأنشطة ومركزا على احتضان الأسماء الشابة التي أصبحت مواظبة على الحضور وأبرز مساهمة النادي في السنة الوطنية للكتاب بتخصيص ملف يتناول قضية الكتاب وكذلك النشاطات الشهرية للنادي وخاصة منها اللقاء المنعقد في شهر مارس من هذه السنة في سليانة، كما أشار إلى انتظام صدور مجلة «قصص» مع المحافظة على محتواها ودسامته. وتوجّه باسم نادي القصة للزميلة مسعودة أبو بكر بالتحية لفوزها بجائزة الكومار لسنة 2003.

وفي نطاق تكريم الرسّام الموهوب علي عبيد قام الشاعر الصحفي عبد السلام لصيلع بتقديم المحتفى به في كلمات ترسم مسيرته الفنية ومسايرته للأجيال الثقافية ونزّله ضمن أبرز المبدعين العرب في فنّ الكاريكاتور وقال إنّه

مدرسة متميزة وشخصية موهوبة وقد قدّم هذا الفنّان خلال هذه المسيرة، أكثر من 2000 رسم.

ودعا السيّد أحمد ممّو إلى ضرورة الاهتمام برسوم علي عبّيد باعتباره جزء من ذاكرة الساحة الثقافية خلال فترة تزيّد عن الأربعين سنة، وعبر عن استعداد مجلة «قصص» لكي تحتضن على صفحاتها، البعض من رسومه الخاصة بالأدب والأدباء، واقترح أن يقع الاهتمام بطبع رسومه في مؤلف خاص.

ندوة الكتابة القصصية والاتجاهات النقدية

الجمعة 29 أوت 2003

الجلسة الأدبية الأولى برئاسة سمير العيادي

قدّمت فيها مداخلتان :

- **علي العباسي** : الإتجاهات النقدية المقوّمات والأساليب .

- **أحمد السماوي** : النصّ النقدي والمفاهيم الحديثة .

وهاتان المداخلتان سمحتا بوضع النقطة في إطارها من حيث تقديم المفاهيم النقدية وكيفية التطرق إلى تناول النصوص القصصية بالدرس والتحليل.

الجلسة الأدبية الثانية برئاسة علي الحوسي

اشتملت هذه الجلسة على ثلاث مداخلات وهي على التوالي :

- **أحمد ممّو** : مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة في تونس .

طرح عبرها مراحل تطور أشكال القصة بالتوازي مع تطور المفاهيم السردية المصاحبة .

- **البشير الوسلاتي** : الرّمز في القصة التونسية .

تناول المحاضر في مداخلته الرّمز في القصة التونسية «رأس الجمل» لمسعودة أبو بكر والخدعة، ليوسف إدريس متطرقا إلى خصوصيات هذا الرّمز في الخطابين وملامسا الكتابة الرمزية والعجائبية .

- **رضوان الكوني** : أجيال كتاب القصة القصيرة من خلال نادي القصة .

استعرض المحاضر أجيال القصاصين بنادي القصة مقسما إياها إلى أربعة تيارات داعما هذا التقسيم بأمثلة توضيحية .

يوم السبت 30 أوت 2003

الجلسة الأدبية الثالثة برئاسة الدكتور جلول عزونة ،

اشتملت الجلسة على ثلاث مداخلات هي :

- محمد الجابلي : تطور الكتابة السردية في الرواية التونسية.

طرح المحاضر علاقة الأدب بالواقع واتخذ موضوعا للتحليل أمثلة من حكايات السيد س، لسمير العيادي وفي دار الباشا، لحسن نصر مع التركيز على تعقب الجوانب الواقعية والعلاقة بين الخطاب الواقعي والخطاب الخيالي.

- ألفة يوسف : الكتابة القصصية والموروث السرد.

تعرضت المحاضرة إلى الموروث السرد من خلال أسطورة خلق الإنسان كمثل وسعت الى تتبع الثوابت والمتحولات في تلك الأسطورة اعتمادا على ما جاء في الديانتين اليهودية والإسلامية وأشارت إلى توظيف هذه الحادثة في الأدب العربي الحديث.

الحصة الأدبية الرابعة برئاسة رضوان الكوني :

محمد الباردي : الإلتزام في القصة من خلال «الخبز المر» لابراهيم الدروغوثي.

تحدث المحاضر عن الوظائف السردية. كما تناول علاقة التشخيص بالواقع الاجتماعي. وينتهي الكاتب إلى أن الإلتزام بواقعية الأحداث هو الذي يكسبها أبعادها النضالية على المستويين السياسي والاجتماعي.

محمد نجيب الهمامي : التجريب في القصة التونسية.

بحث الكاتب مفهوم التجريب كما جاء من خلال عدة تعريفات ثم سعى إلى تبين جوانب التجريب في العديد من المقومات السردية في القصة. ولقد استعرض في هذا النطاق دور الراوي في القيام بالسرد وتداول الخطاب وتعدد الرواة وكذلك تقطيع الأقصوصة إلى مقاطع فرعية مستقلة بعنوانين وحلل أيضا في سياق التجريب محاور التراث وكذلك إضفاء التناسق على الأقصوصة.

خلاصة محاور المداخلات الأدبية :

العناصر العامة :

- 1) التأكيد على ضرورة دقة استعمال الإصطلاحات العلمية المرجعية.
- 2) ضرورة مناقشة ظاهرة المشروع المرجعي الغربي من منطق الثقة بالنفس وتطور المخزون الفكري الإنساني.
- 3) بحث الآراء النقدية واتجاهاتها على ضوء منهج تطور الكتابة القصصية والروائية ومواصفات المدارس الأدبية المختلفة.
- 4) أهمية حرية الكاتب واستقلاليته الفكرية وصيانة إنتاجه من أي تهميش أو إتلاف أو تبعية إيديولوجية.
- 5) على الدراسات القصصية والروائية اعتماد النصوص الأدبية التي فرضت نفسها باعتبارها نماذج عن الأسلوب والمضمون وتجميع الدراسات ونشرها

وترويجها.

6) ضرورة تركيز الدراسات الأكاديمية في القصة والرواية على ربط العلاقات العلمية مع المؤسسات الجامعية والمجامع العلمية في العالم للتعريف بتطور أدب القصة والرواية التونسية.

7) كتابة التاريخ الأدبي ومرجعياته في الواقع والخيال والموروث السردى عبر رؤية الكاتب حول الرؤى والأفكار في الدراسات الحديثة.

التوصيات :

ومن خلال المناقشات التي أعقبت المداخلات العلمية تمّ التطرق إلى إشكاليات الكتابة القصصية والمفاهيم النقدية. كما تعرضت هذه المناقشات في جوانب منها إلى مشاكل تطور الكتابة القصصية وكيفية إيلاء القصة التونسية المكانة اللائقة بها. واهتم الحاضرون على وجه الخصوص بالجوانب التالية :

- التأكيد على ضرورة استعمال المصطلح وتدقيق الاستعمالات

- ضرورة مناقشة المرجعية الغربية والمرجعية التراثية في تطور الفن

القصصي

- ضبط التصنيفات في مجال القصة اعتمادا على مقاييس أكثر دقة

واحكاما.

- ضبط المراحل لتصنيف القصة التونسية بتكثيف الدراسات والتحليلات.

- تثمين الجلسات الأسبوعية التي يعقدها نادي القصة والحرص على

مواصلة هذا الدور الريادي في مجال العمل على التعريف بالقصة التونسية ودراسها وتوسيع آفاق إشعاعها.

- تمثين العلاقة بين مختلف أجيال كتاب القصة في تونس ولاسيما الشبان

وذلك بتشجيعهم وفتح مجال النشر أمامهم وتناول أعمالهم بالدراسة والتحليل.

- العمل على جمع كل الإصدارات المتعلقة بالقصة ونقدها بتبويبها

وفهرستها والتوثيق لكتابها.

- إثراء مكتبة النادي بكل الكتب المتعلقة بالقصة التونسية والعمل على

جعل نادي القصة بالوردية مرصدا لمتابعة إصدارات القصة التونسية ابداعا ونقدا.

- تكثيف التعريف بالقصاصين التونسيين وإصداراتهم الجديدة وتوفير

المناسبات لتقديم كتبهم وذلك من خلال تظاهرات خاصة ونشاط دوري بالنادي.

- نظرا لما يتّصف به الملتقى القادم (الإحتفال بمرور أربعين سنة على

تأسيس نادي القصة) من خصوصية وتميّز يوصي المشاركون في الملتقى بـ :

- المبادرة بضبط برنامج يتماشى وأهمية هذه المناسبة.

- دعوة كل الذين مروا بالنادي والذين أسهموا في مجلة «قصص» من

التونسيين والأشقاء..

- تكثيف الدراسات حول كتاب القصة في تونس

- تسمين الدفع المعنوي والمادي الذي اقدمت عليه مؤسسة بروموفرو،

بتخصيص جوائز متعددة للقصة بالتعاون مع النادي ومناشدة هذه المؤسسة

مواصلة دعمها والتنويه بهذا الدور الداعم واقتراح ترشيحها لنيل جائزة سيادة

رئيس الجمهورية المخصصة للدعم الثقافي في اليوم الوطني للثقافة.

، نادي القصة،

خالد الأسود

مترجم



البحار الباقية

رواية

الأشكال السردية في تونس بين القراءة والكتابة

علي عباسي

لعلّ التفكير في رامن القصّة والرواية في تونس يقتضي أولاً وقبل كل شيء طرح مسألة التلقّي، لما تعانيه أشكال السرد المكتوبة من سوء الإقبال والتقويم، ومن تعقيد في العلاقات بين المبدع من جهة والقارئ والناقد من جهة ثانية. يحلو لي أن أبدأ هذه المداخلة بسرد خرافة إفريقية قصيرة، تختزل في أحداثها أهم ما أريد الحديث فيه لاحقاً: كانت قبيلة المانفو تتركّب من أب وأربعين من أبناءه، وكان يتلهم معهم، خارج أوقات الصيد وتوفير الغذاء، بعزف ألحان جميلة على ناي ورثه عن أجداده. وكان الأبناء الأربعون يطربون لهذه المعزوفات اليومية حتّى ألفوها كالماء والغذاء. وذات مرّة، اكتشفوا أن قبيلة أخرى، كلّ أفرادها من الإناث، تحاول الاقتراب والتقرّب منهم بابتداع أصوات وصغير وحركات بهلوانية. فشرد الأبناء وأصابهم تدريجياً شيء من الفضول والعزوف عن ألحان أبيهم. لذلك اختار هذا الأخير في أمرهم وشكّ في قدرة نايه على مقاومة الأصوات الدخيلة، فدأب على ابتداع ألحان جديدة مرتجلة، فيها كثير من الخلط المبهم والإيقاع المحكوم بالخوف، إلا أنه نسي ألحانه القديمة وسيم اختراعاته الجديدة، فسئم أبناءه الأربعون وسقطوا الواحد تلو الآخر في شبك القبيلة الدخيلة، حتّى اندثرت قبيلة المانفو عن آخرها. (عن كلود ليفي ستروس) معاني هذه الخرافة فيها الغتّ والسّمين. لنترك جانباً أبليّة الأنثى والرّبة إزاء الغريب وتقديس الماضي، ولنستلهم من معانيها الأخرى المتعلقة بدور المتلقّي في إلهام المبدع وضرورة التّأني في التجديد، ما قد يعيننا على فهم حاضر الإبداع الروائي والقصصي عندنا، بين إشكاليتين أساسيتين: إشكالية القراءة وإشكالية الكتابة.

I - إشكالية القراءة

كانت الأشكال السردية من قصص وروايات تحظى بإقبال معقول ومُجد نسبياً، مقارنة بالأجناس الأخرى من شعر ومسرح ومقالة. لكنّ متحوّلات عديدة غيرت هذا المعطى بشكل جوهري، فأصبحت مقرونية الآثار السردية تتماهى

تقريبا مع مقروئية الأجناس الأخرى، لأنّ وظيفة المطالعة انحصرت لصالح مصادر اتصالية جديدة.

ففيما يتّصل بالقراءة في معنيّتها الأولين، أي من حيث هي استهلاك للمسروود ومن حيث هي تمعّن تأويلي في متاهاته، يمكن أن نتساءل في صيغ إنكارية بحتة فنقول : هل تقرأ اليوم القصص والروايات أم غيرها من السرديات الهابطة الواردة في الصحف اليومية ؟ هل تُقنّنى المجلّة الأدبية أم المجلّة المائعة والخليعة ؟ هل يستنير المُبدعون والقراءة عادة بالتحاليل والدراسات السردية أم تتجاهلها الأكثرية حتّى من المحسوبين على الحقل السردى، لصالح المحكيّات النافهة والأخبار العجائبيّة والمغامرات الشّبقية ؟ على المستوى التقني، يمكن أن نتساءل هكذا : إذا كانت الوُسل السّمعية والبصرية الحديثة في الغرب تُسبّد قراءة القصة والرواية والأثر الأدبي عامة، وتيسّر انتشارها لدى الجمهور العريض، فهل هي كذلك في تونس ؟ هل إنّ الحاسوب مجرد آلة يتوسّل بها للوصول إلى مصادر المعرفة، أم إنّها لا يزال جهازا سحريا تنتهي صلوحيته بالإنتهاء من مداعبة أزراره ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحيلنا على علوم عديدة ومقاربات مختلفة، وتتطلّب بحثا معمّقا مشتركة بين عديد المختصّين، لتصور أجوبة متكاملة وتيسير بعض الحلول لظاهرة تدنّي قراءة السرديات، وتدنّي المطالعة عموما. المهمّ في هذا الحيز الضيق، التّسليم مبدئيا بأنّ متغيّرات خطيرة، تقنية ونفسية وذهنية تطبع محيطنا والعالم بأسره، وإن بدرجات متفاوتة في الخطورة، وتُعيق تلقائيا أو بطرق منظمة مقصودة، القراءة السّليمة والانساقية، بينما تشجّع استهلاكها سريعا موحّدا (standardisé) لمحامِل يسهل توظيفها تجاريا كالأغنية والشريط المُسجّلين. لذلك تتراكم عوائق القراءة خاصّة في البلدان النّامية، لأنّها ثقافيا ومعرفيا فضاء سهل للمخططات التجارية العالميّة، لا تصطدم فيه بالذكاء الفردي أو بالمؤسسات والتقاليد الثقافية القوية، أو بالمنظمات الحرّة. ونورد فيما يلي تحليلا لثلاث من العوائق التي تسم محيطنا وتحدّ في تقديرنا من دور القراءة بأكثر حدّة :

1 - العائق المفهومي

العامّة وبعض الخاصّة كثيرا ما يفهمون قراءة القصة والرواية على أنّها تسليّة بحتة، وفي أحسن الأحوال، تسليّة وموعظة، فيتناسبون بذلك القيمة الفنيّة للحكاية المكتوبة ووظيفتها المعرفيّة. وبما أنّ التسليّة والموعظة متوقّرتان بيسر سطحي لا يكلف عناء، في المسلسل التلفزي والشريط السنمائي التجاري، فإنّ الجمهور العريض يعرض عن قراءة السرديات المكتوبة، ويكتفي أصحاب الاختصاص بحدود اختصاصهم المهني. فإن طالع طالب الآداب فإنّما يطالع غالبا

مقتطفات من الأثر المبرمج للامتحانات، وإن قرأ الطبيب أو المهندس فإنما يقرأ مجلة أو كتابا يدعم اختصاصه، وعندما تحدثه عن محمد العروسي المطوي والبشير خريف وحسن نصر وسمير العيادي والناصر التومي كروائيين وقصاصين تونسيين، يخالفك تجربته جراً الى تخوم المزاح. لهذا تبقى العامة عامة بالمعنى السلبي للكلمة، وينعدم التفتح على الآخر القريب والبعيد لدى الكثير من الخاصة، رغم أن عصرنا يقتضي الفضول الدائم وحوار الذات من الآخر، عبر كل القنوات بما فيها الفن القصصي والروائي.

2 - العائق التقني

إن منافسة الصورة للكلمة والخطاب السمعي البصري للخطاب المكتوب، قصة كان أو غير ذلك، أمر بديهي، فقد غزت الوسائل الإيقونية (صور، أشكال، أشياء...) كل مجالات الحياة وحقوق التواصل، حتى أصبح إنسان اليوم خاصة في البلدان النامية، مستمعا ومشاهدا ونادرا ما يكون قارنا ومتكلما. وقد اهتم باحثون مختصون في الغرب بظاهرة الصور الاشهارية بأنواعها، فكانت نتائجهم مفزعة. فالسيارة المتكلمة والبقرة الغامزة والشوكولاتة الراقصة تغوي خيال الطفل وتثبت فيه مرجعيات بسيطة، عكس ما تفتحه الكلمة من آفاق رحبة ومعاني متعددة. هذا الإغتراب للخيال يشتد طبعاً مع الإقبال للامتناعي على مشاهدة الأفلام والمسلسلات والصور المتحركة التي تعوض الأشكال السردية التقليدية. والخطر كل الخطر، كما ورد مثلاً في كتاب «جون نوال كابغزار» : الطفل والإشهار (نشر دينو كومينيكاسيون 1985) هو أن المدمن على المشاهدة عوض القراءة، يتعود نفسياً وذهنياً وسلوكياً على حصر مفهوم السعادة في ظاهر الأشياء. وفي معاني التملك دون سواها، بينما تعود القراءة، بفضل طابعها التجريدي، على تعدد المعاني وحرية التأويل.

3 - العائق السيميائي

يتفق علماء السيميولوجيا على أن سلوك الإنسان يحتمه سلباً أو إيجاباً ما يستبطنه شعورياً أولاً شعورياً من فهم للعلامات المحيطة بحياته. نفترض إذا أن الإبداع الروائي والقصصي هو من علامات الحضارة والتحضر، ويفترض أن هذا التصور موجود فعلاً أو بالقوة، كما يقول الرياضيون، لدى المثقفين وغير المثقفين. الجميع يعيش كل يوم فشل هذه العلامات الحضارية أمام طغيان علامات أخرى متصلة بالطبيعة وغرائزها العدوانية، يتلاعب بها أساطين المال والأعمال في العالم. «بيار بورديو»، وهو أشهر اثنين أو ثلاثة من علماء الاجتماع في فرنسا

القرن العشرين، كتب مطوّلاً عن الصّراع بين ما يسميه بحقول السّلطة كالعلم والفن والسياسة والمال. ويلاحظ أنّ هذا الصّراع أزلّي وأنّ اختلال الميزان لصالح الغرائز الطّبيعية بديهي، مما يحصر حقول الثقافة فيما يسميه «حالة الدّفاع». ولعلّ فنّ القصة والرواية يبرز تحت أثقل الأعباء لتعدّد الوسائط التّقنية التي تجسّد سيطرة علامات الطّبيعة التي تعتمد أساساً صورة أو صوتاً يسهل تطويعهما لتهميج الغرائز ودفع المتلقّي نحو المتعة الحنيئة والمادية فحسب. إننا نعيش زمن الإستلاب السيميائي.

أجيال اليوم محاصرة إعلامياً وموجهة إيديولوجياً ومستلبة ذهنياً إلى حدّ الإعتقاد عقلانياً أو حديثاً أنّ السبيل إلى السعادة هو التّماهي مع القطيع. أمّا قارئ القصة والرواية، وربما القارئ بصفة أعمّ فهو يحلم خارج الفضاء والزمن. يقول أحمد بهاء الدين في هذا المضمار: «إنّ الإنسان يعيش الآن مرحلة تميّز بأنّ الأدوات التي أوجدها (...) أصبحت أقوى منه (...) وإذا كان هذا الوضع فظيلاً، فالأفطع منه أنّ الإنسان لا يدري إلى أي حدّ يعيش فاقداً حرّيته». (المدارج في القراءة والأدب، ج. 3، الدار النموذجية، صيدا - بيروت، 1995 - ص 363 - 364).

إذا كانت هذه حال التلقّي عند قارئ القصة والرواية والقارئ عموماً، فإنّ حال المبدعين لم يستقرّ بعد عشرات السنين من التقليد والتجريب في الكتابة السردية خاصة.

II - إشكالية الكتابة

إنّ ما يزيد مسألة تلقّي الأشكال السردية تعقيداً في تونس، هو تأثير أدبنا بما يجدّ في الآداب الغربية، خاصة فيما يتصل بالتنافس الشديد بين قطبين أساسيين: قطب تقليدي يحافظ بشيء من الخوف والتعصّب على مقومات السرد المعروفة والمألوفة، من خطية في الحكمة وواقعية في الوصف وتمثّل للشخصيات، ومعالجة مفهومة للتيمات المعهودة، وقطب تجديدي يحتكم إلى تعصّب وخوف آخرين، فيرفض المباشرة القديمة، ويجعل من التجريب والإبهام ديدنه، ويشكك في مشروعية السرد الملتزم، ويحصر هذا الفنّ في الوظائف الإنشائية دون غيرها.

فإنّ وجدت حليلة المطوي ودقلة خريف، مثلاً، نفساً تواصلية في دنيا طرشونة، أو صرير ناصر التومي، أو مواويل ميزوني البناني، في السنوات العشر الأخيرة، فإنّ عدداً موازياً من الروايات والمجاميع القصصية قد نحت منذ السبعينات منحى تجريبياً أحدث ضجيجاً وزعزع ما يسمّيه منظرو التلقّي: «أفق الانتظار» لدى عامة القراء، وسنضرب هنا مثلاً تحليلياً واحداً عن ذلك رواية النحاس(*)، لصالح الدين بوجاه، قبل الانتقال إلى وصف تألّفي للظاهرة، خلال

* دار الجنوب للنشر - تونس 1994

الثلاثين سنة الماضية.

في **النخاس**، يجد القارئ نفسه تحت وطأة كثابة تشكيكية، رغم وجود شخوص متصارعة وأحداث متتالية وزمان ومكان واضحين، كما في السرد التقليدي. فعلى المستوى المعجمي، تزدحم الكلمات، معطوف بعضها على بعض، إلى درجة التثخمة. فكان الهاجس الوحيد للكاتب هو أن يسود بياض الصفحة، رامزا بذلك إلى رغبة ملحة في ملء فراغ إبداعى أو وجودى، دون الاهتمام مباشرة بالواقع المادى المعيش. في الفصل الأول من الرواية، الذي يمسح ست صفحات ويحتوي على 1500 كلمة تقريبا، تردّ واو العطف 224 مرة، أي بنسبة مرة كل سبع كلمات، وهذه نسبة استثنائية، مقارنة بالخير الحافى، لمحمد شكرى، حيث وردت واو العطف 24 مرة فقط في الصفحات الست الأولى، أو مقارنة بالدقل، لحنايمنا، أين وردت الواو 79 مرة في الصفحات الست الأولى.

الانطباع الذي يحصل للقارئ، أمام تكرار الواو وتدافع المفردات تدافعا يفوق كل تصور للواقع، هو شيء من قبيل الدوار، فتسيطر إذا **الوظيفة الإنشائية التعبيرية** على كل مرجعية للمحكى، وهو ما يسميه، فهامون، «بتأثير القائمة» (effet de liste)، أي قائمة أو جدولا من الكلمات المتتالية والمتراكمة، التي لا تحيل في المحصلة على مرجعية واقعية خارج هذا التتالي وهذا التراكم الأسلوبين.

إما على المستوى العمودي (axe paradigmétique)، فيتدغم **تشاكل الرتبة** (isotopie de la suspecien) كهاجس الخوارزى الذى الباث، وكانطباع أو انفعال أولي لدى المتلقي عندما تبدو تيمة الخداع كتيمة مهيمنة في الرواية. فكلمة : **وهم**، تعاد 58 مرة في متن الحكاية التي لا تتعدى حدود 132 ص، أي بنسبة مرة كل صفحتين إجمالا.

ماذا يجني القارئ المتوسط من رواية همها البديهي أن تزدحم المفردات عبر سلسلة لا متناهية من الواوات، وأن يتردد فيها صدى الخداع كل صفحتين؟ إنه يجني بسرعة حدسية أو عقلانية ذلك الدوار وربما التبرم، لأن كل شيء، خدعة، بما في ذلك السرد نفسه، وكل طرف خادع أو مخدوع، بما في ذلك الراوي الباث والمتلقي المروي له عندئذ يعوض الحدث الإنشائي الحدث المرجعي، أو كما يقول ريكاردو، : **«تعويض مغامرة الحكاية بحكاية المغامرة»**. وهذا الإجراء الإبداعى، وإن اكتسب جدّة الخلق الروائى وطرافة الذائقة الفنية، لا يهّم إلا فئة قليلة من المهتمين بالسرد، أما الأغلبية الساحقة من القراء المتوسطين فلا يستمروون الجدّة الفنية، وينتابهم الشك في جدية هذه المغامرة السردية، وقد ينبذون أهلها ومريدبها.

رواية النخاس فيضٌ من فيض إبداعيّ سرديّ نخويّ، لا يفهمه إلا المتلصّصون الرّاسخون في العلم،، على حدّ تعبير الكاتب نفسه في الصفحة 89 . وهي إذا من بين الأمثلة الروائية والقصصية لظاهرة إبداعية عالمية، تعتمد فيما تعتمد وسيلة إجرائية عامّة ارتأينا أن نسميها في بحوثنا «التّهجين» (hybridation)، وهو خلاصة رفض كل أنواع التّمنيط وتعتمد المزج بين الإجناس، والمستويات اللّغوية، واللفظ والتلفظ، والقيم الأخلاقية والإيديولوجية، الخ. ويمكن أن نحدّد زمنياً هذه الظاهرة، في منطقة المغرب العربي، بنشر رواية نجمة، لكاتب ياسين، سنة 1956، التي وصفها عبد الكبير الخطيبي ببداية الباروكية في شمال إفريقيا، والباروكية وجه من أوجه التّهجين.

وقد أصبحت موجة التّهجين الروائي والأدبيّ عامة لافئة للانتباه في تونس بعد الستينات فكتب عز الدين المدني : الإنسان الصّقر، سنة 1967 وحسن نصر، دهايز الليل، سنة 1977 وسمير العيادي : لآخر للسلاحف، سنة 1967، ومصطفى الفارسي : حركات، سنة 1978، وصلاح الدين بوجاه، مئونة الاعترافات والأسرار، سنة 1985، وجُلّول عزّونة : العار والجراد والقردة، سنة 1993 ...

كلّ هذه الإبداعات لا تُعبر اهتماماً للانتشار الواسع ولأفق الانتظار لدى القارئ المتوسط، ويعنيها أولاً رفض الأنماط السائدة، أي رفض المرجعيات الفنيّة والأخلاقية والإيديولوجية القديمة. لذلك كان التّهجين أقرب السّبل، فيجمع القصّاص أو الروائي بين شكل الرواية الحديث الوافدة من الغرب، وبين المصادر التّراثية كالمقامة والرحلة، كما في مئونة الاعترافات والأسرار لصلاح الدين بوجاه. وقد يروم الكاتب الخلط المعجميّ ليس فقط بين الفصحى والعامية على منوال البشير خريف، ولكن بين الفصيح والقبّيح، كما في شبّابيك إبراهيم الدرغوثي، أو بين التركيب اللغوي والتفكيك البنيوي والصوتي للكلمة والجملة والفقرة، كما في حركات الفارسي.

ومما يخلق ردّ فعل كالصدمة وشيئا من القرف والتّفور لدى عامة القراء (عكس المتعة لدى النخبة) هو أنّ المجالات التطبيقية لظاهرة التّهجين تشمل الخلط أو الفوضى القيّمية. فقد يصبح الخير شراً والعكس صحيح، وقد يتوه القارئ المتوسط المتعود على مثل هذه الثنائيّة وعلى مايسندها من «تاكسيّنوميات»، بين سراديب السرد التّهجيني فلا يميّز بين الخير والشرّ، ولا يفهم المقاصد عندما ينتصر الروائي أو القصّاص للأسرار، أو للهامشيين، أو للشواذ جنسياً، كما في طرشقانة لمسعودة أبوبكر، أو للفوضويين كما في العار والجراد والقردة، لجلول عزّومة.

* * *

ماذا في خاتمة القول ؟

عودا على بدء، نسأل عن سرّ اندثار قبيلة المانفو في الخرافة الإفريقية.
هل هي صيرورة حتمية تلفّ الأجيال والأشياء فلا ترحم النأي ولا صاحب النأي ؟
هل هي فتنة الاختلاف والمخالفة تثير الحاضر ضد الماضي والأبناء ضد الآباء الى
حدّ اعتناق دين الآخر والكفر بالأنّا ؟ أم هي لعبة الأدوار الخاطئة، فلا عازف النأي
طور عزفه ونظم وحذق المعادلة بين الثبوت والتحول أو التعصّب والفضول، ولا
سامعوه رشّدوا في الإنصات الإيجابي أو توسّلوا بحكمة المشاركة والتحاور ؟
أسئلة تولد أسئلة وأبواب تحيل على فضاءات واسعة من التاريخ والفن
والفلسفة، لكلّ منّا فيها نظر.

علي عباسي
جامعة منوبة



مسابقة «نادي القصة»

تقرير لجنة القصة الخاصة بتلامذة المعاهد الثانوية

اجتمعت اللجنة المختصة بالنظر في مسابقة «نادي القصة» للقصص القصيرة الخاصة بتلامذة المعاهد الثانوية وقد نظرت اللجنة في أربعة عشرة نصا.

وتقدم النصوص المشاركة في هذه المسابقة بعض المحاولات التي تفتح آفاقا واعدة للكتابة القصصية، ويعكس المشاركة التلمذية، أهمية المطالعة القصصية في المعاهد وضرورة تعهدها بأكبر قدر من العناية والتشجيع.

بعض المشاركات تعكس التأثير التلفزيوني للمسلسلات العربية في حين طغى على البعض الآخر من النصوص المشاركة هاجس المحاولة الشعرية.

وقد أجمعت لجنة القراءات على إسناد الجوائز الثلاثة المرصودة إلى:

• **الجائزة الأولى:** فاطمة الحواتي - عن قصتها «الوردة الذابلة»

• **الجائزة الثانية:** سمية بن رجب - عن قصتها «طريق البأس»

• **الجائزة الثالثة:** فاروق زيود - عن قصته «حادث مرور»

هذا وإضافة إلى الجوائز فقد تعهد نادي القصة بنشر أحسن قصة مبتكرة من تلاميذ المعاهد بمجلة -قصص- مع مواصلة المسابقة سنويا بدعم من مؤسسة بروموفرو.

- لجنة التحكيم :

الطبيب الفقيه أحمد (رئيسا) - محمد الحبيب حمادي - عبد الوهاب الفقيه

- يحيى محمد.

تطور الكتابة السردية في الرواية التونسية

محمد الجابلي

مدخل :

أود الإنطلاق من بعض الأسئلة الإشكالية التي تعرضتني أثناء البحث في بدايات الرواية التونسية، ومن هذه الإشكاليات مسألة نظرية على قدر من الأهمية، لأنها المولد الأساسي لبقية الإشكاليات الفرعية اللاحقة. وأعني بهذه المسألة : التداخل بين النقد والتاريخ أو سطوة النقد على التاريخ. لأن معظم الدراسات في الرواية لا تقيم حداً منهجياً بين المستويين بل تعتمد الخلط بينهما قصد الوصول إلى أحكام إقليمية فيها قدر من الحيف... كالقول بأن الرواية التونسية بدأت مع المسعدي في أواخر الثلاثينيات أو أنها بدأت مع أول رواية نشرت كاملة للعروسي المطوي غداة الإستقلال... ومثل هذه الأقوال هي وجهات نظر لها ما يبررها في باب النقد. لكنها تتحول إلى أحكام ومصادر في باب التاريخ ثم تنتقل بالتدرج إلى الوعي الجماعي حتى تمتلكت سلطة الرأي العام الثقافي الذي ينزع إلى التسليم والشمول. ومثل هذه المصادر - التي تغلب النقد على التاريخ - وردت كذلك في شأن الرواية العربية، فتم الترويج لرواية (زيتية) للمحمد حسين هيكل، التي نشرت سنة 1914 على أنها الرواية العربية الأولى.

وهذه الإشكالية الأدبية البريئة في ظاهرها تقودنا -اضطراباً- إلى إشكالية تاريخية حضارية أكثر عمقا والتباساً : إشكالية رؤيتنا لأنفسنا في علاقاتنا بالآخر ولأنني لا أؤمن بالأفكار البريئة ولا بنظرية فك الارتباط بين الفن الجميل والحياة القبيحة، أكاد أجزم أن سطوة النقد على التاريخ في الرواية التونسية أو العربية هي من فعل سطوة حادثة موهومة فيها الكثير من التنكر للواقع بهدف تدمير ما بقي من جسور خصوصية قد تؤدي إلى وعي ذاتي حضاري يتعارض حتماً مع المشروع الغربي سواء في منطقة الحداثي، أو في مستقبله، المعولم..

ويمكنني أن أنطلق من أن اختلاف القول في تاريخ الرواية عند العرب هو سبيل الاختلاف في مقومات الحداثة العربية وفي مدى أصالة أو انبئات تلك المقومات واهترازها بين عاملي التطور الذاتي من جهة وانعكاس حداثة الغرب من جهة ثانية، إذ تم تغيب مقصود لمرحلة من تاريخنا الأدبي فيها ملامح مقومات سرديّة كان يمكن في حال تواصلها أن تؤسس لواحق فنية وثيقة الصلة بالذات

والواقع. والرأي الذي يكاد يجتمع عليه نقادنا موصول للأسف -بقادح غربي : مفاده أن الرواية فن غربي شكلا ومضمونا وأن بدايتها عند العرب موصولة بتقليدهم الناشئ عند انبهارهم بهذا الجنس عند الغرب، وهذا الرأي الأول يفسر رأيا آخر فيه شي. من التعليل رغم خطورته مفاده أن الرواية مشروطة بالخيال وأن الخيال محدود وقاصر عند العرب ومحدوديته ترتبط بمحدودية المجالين الاجتماعي والبيئي من حيث التعقد والتنوع(1)

والملاحظ أن الرأيين السالفين يتكئان على قاعدة نظرية أوسع في دراسة تاريخ ظهور الجنس الروائي وخاصة ما ذهب إليه ج. لوكاش، في إقراره أن الرواية ملحمة بورجوازية، وهي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الإستلاب داخل المجتمع البورجوازي. ظهرت كاستجابة لتعقد المجتمع الصناعي واختلال ما كان مألوفا من طبقاته.

وكما أسلفنا فإن الرأي الغالب عند النقاد العرب يؤرخ للرواية العربية بصدور رواية «زينب» سنة 1914، ولا يخفى ما في هذا الرأي من تجاهل لسوابق هامة في تاريخ الرواية العربية. ويبدو أن في السكوت عن تلك البدايات حيغا حتى وإن احتج أصحابه بمسألة النضج في الشكل الروائي بجعلهم رواية «زينب» نقطة الانطلاق لأنهم بذلك يدعمون الرأيين (الغربيين) السابقين. لأن رواية «زينب» تدبّن بشكلها الفني للأديب الأوروبي(2). ومثلت حصر عبور بين شكلين سرديين : الأول تقليدي والثاني حداثي غربي وقد عبر «علي الراعي» عن هذا الصراع في الرواية بين الشكل والمضمون بصراع «بين الرواية والنثر الفني»(3) وهو صراع في الحقيقة بين الجذور السردية التراثية وبين المقومات الجديدة لفن الرواية بمنظوره الغربي...

والدليل على أن هذه الجذور ظلت فاعلة بل كانت الركيزة الأولى لظهور جنس الرواية، ما تبدي في الكتابات العربية السابقة لرواية «زينب» من محاولات تطويع وتطوير لفنون السرد قبل الانفتاح على الرواية عند الغرب، وخير دليل على ذلك ما كتب في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مثل رواية «علم الدين» لعلّٰي مبارك، التي نشرت سنة 1983- ورواية «ورقة الآس» لأحمد شوقي، و«ليالي سطوح» لحافظ إبراهيم، و«حديث عيسى بن هشام» للممويحي، في مصر. أو ما نشر كذلك في بلاد الشام مثل «مقامات مجمع البحرين» لليازجي، و«الساق على الساق»، الفارس الشدياق(4)

واعتبار لما تقدم فإن الرواية نشأت نشأة عربية اقتدت فيها بالسير والمقامات ثم تلمست سبلا جديدة للتواصل، وما إن أسعفتها البيئة بالجديد حتى تطورت خاصة عند ولادة طبقة وسطى كان نصيبها في الحلم أكثر من نصيبها في

الواقع، فكان السعي إلى تشكيل رؤى جديدة فيها كثير من المراجعات والتقييم والتقويم رغم تواضع البدايات. والتغيرُ الحاصل في مطلع القرن الماضي، فرض تجاوزاً لابد منه فكان أن اتجه الذوق وجهة الواقع الحاث على الخلق، وكان لابد من تجاوز الكتابات التي توكأت على الماضي لمغازلة الحاضر مما هياً لظهور **الرواية التاريخية** التي تعتبر مرحلة انتقالية في تطور السرد العربي في ما يلائم البيئة والذوق. فظهرت روايات جورجى زيدان، في أواخر القرن التاسع عشر وهيأت سبل التواصل لروايات جديدة سعت إلى تمثيل حاضر الإنسان في مشكلاته الاجتماعية والنفسية، وجعلت من الواقع منطلقاً لها مثل **«في وادي الهموم»**، لمحمد لطفي جمعة، و**«عذراء دون شواي»**، لمحمود طاهر حقي....

وهذه النصوص المتقدمة التي تجاهلها الناقد هي سليله الحركة الحاصلة في الواقع والوعي والذوق، وهي تمثل مرحلة لابد منها في تاريخ تطور جنس الرواية عند العرب قبل رواية «زينب»... وهي -بحدودها- تقيم الدليل على تسلط النقد على التاريخ لأن النقد يسمح بالانتقاء والتقييم والإختزال وتبسيط الأحكام، في حين أن التاريخ ملزم باستقراء المنجز في تراكمه وتواضعه وحدوده...

ومن الجلي أن تسرع النقاد في تحديد بدايات متأخرة للرواية، فيه توجيه سلمي لمستقبلها ورسم خفي لملامحها وفق النموذج الغربي. ومن هذه الملاحظات في تاريخ الرواية العربية أخلص إلى تاريخ الرواية التونسية وسأنتقل من الجنور الأولى المؤثرة في نشأة السرد وتطوره اللاحق. وأعتقد أن المؤثر الأهم هو الكامن في الذاكرة والدائنة الثقافييين، ونعني به **المؤثر التراثي** وما فيه من اعتبار للحكي: اعتباراً يتجاوز الامتاع والاستمتاع ليصل حد القداسة.

وهذا المؤثر الكامن -على أهميته- لا يمكن أن ينتج جنس الرواية بمقاييسه المعلومة إلا أنه يهيئ المناخ الملائم لتطوره واكتماله، وعاضده مؤثر آخر له من الأهمية القدر الكبير في مستوى التصور الفني لجنس الرواية، تمثل في الإطلاع على الآداب الغربية وخاصة المستجدة منها من خلال تعريب بعض الآثار في وقت متقدم. وكان **محمد المشيرقي**، أول من تصدى لهذه المهمة عندما عرب بعض الفصول من قصص الكاتب الروسي الشهير **«تولستوي»**، ثم عمد إلى تعريب رواية **«خاتم عقد بني سراج»** لـ «شاثوبوريان» (٩). ومن هذه الشرارات الأولى ما ذكره الأستاذ **محمد الفاضل بن عاشور**، حول تعريب قصيدة **«فيدورة»** عن الكاتب الفرنسي **«فكتور سارد»** التي تعاون على سبكها بالعربية كل من **«محمد العربي الجلولي»** و**«محمد الجعابي»**، ونشرت كاملة سنة 1912 (11) ومن المؤثرات كذلك، الولوج بالاقتباس مثل رواية **«فضائح المقامرة»** التي اقتبسها **«إبراهيم بن شعبان»** عن فكرة شريط سينمائي وكان الدافع فيها تعليمياً أخلاقياً أكده كاتبها في

مقدمة الرواية بإهدائها إلى الوطن (12)

وتنعكس أصداء الذاكرة بوضوح في العقد الأول من القرن العشرين وتحديدا في رواية **«السهرة الأخيرة في غرناطة»** التي ألفها حسن حسني عبد الوهاب، ونشرت في مجلة **«النهضة»** لشمال إفريقيا، سنة 1905 (14) ويرتبط موضوعها بأفول نجم الحضارة الإسلامية (15)، وفي الفترة نفسها صدرت رواية **«الهيفاء»** وسراج الليل، لمؤلفها محمد صالح سويس القيرواني، ونشرتها جريدة **«خير الدين»** وتشترك مع سابقتها في الحنين وكذلك في التوجه الإصلاحى رغم اختلافهما في فضاء المكان، إذ اتصلت الأولى بالأندلس في حين ارتبطت الثانية بالجزيرة العربية.

وفي هذه النصوص المتقدمة انشداد إلى الماضي يكاد يغيب معه الحاضر فتتالت المقالات الداعية إلى ضرورة ارتباط القصة التونسية بالواقع وبضرورة تأكيد صورة للحياة التونسية بما فيها من ألوان وأذواق، فأتى هذا التوجه بنتائجه كما ذكر **«الفاضل بن عاشور»** فكان فيما نشرته مجلة **«العالم الأدبي»** من أفاصيص ذات لون تونسي متصل بصميم الحياة الشعبية والنفسية العربية... وأكثر ما نشر من تلك القصص ورد بإمضاء رمزي (20) وارتبط الميل إلى إخفاء الأسماء بالتوجه النضالي الجديد، وبالرسالة التي وعها المثقف والتي ستجسد في نصوص روائية لاحقة يمكن أن نعتبرها فاتحة مرحلة هامة في الرواية التونسية ستفعل في توجيهها فنيا ومضمونيا وسيستمر أثرها لعدة عقود لاحقة.

وهذا التوجه أثمر رواية اختلف فيها النقاد وأثارت جدلا (21) ولم يعرف إلا جزؤها الأول الذي نشر سنة 1910 . وهي **«الساحرة التونسية»** لمؤلفها **«الصادق الرزقي»** صاحب الإسهامات المشهودة في الحياة السياسية والثقافية، وصاحب مؤلفات عديدة من أهمها **«الأمثال»** و**«الأغاني التونسية»** وأهم ما في هذا النص الروائي عزوف صاحب عن قطبي الإقتباس والحنين ومحاولة تمثله للواقع التونسي في أبعاده السياسية والاجتماعية والجغرافية إذ انشد المكان فيها إلى المدينة بحاراتها وأرباضها، كما ارتبط الحدث فيها بعائلة فقيرة فقدت عائلها في النضال ضد الأجنبى. ويظهر فيها النقد السياسي من خلال نقمة الكاتب على **«الحسن الحفصي»** الذي **«اشتغل باللهو»** وقد فشى في المملكة خبر انشغاله عن أمور الملك بالملاذ والملاهي. (23)

ورواية **«الساحرة التونسية»** بما فيها من جرأة التشهير بالفساد السياسي فتحت السبيل لكتابات لاحقة أو متزامنة معها سارت على المنوال نفسه، واتخذت من الهزء بالمعمرين ورجال الاستعمار مضامينها لها. من ذلك رواية **«دالما»** لسليمان الجادوي، وهو من الذين تجندوا لمقاومة الاستعمار عبر إنضاج الوعي

الوطني المقاوم، فأسس لذلك الغرض صحفا عديدة كان لها كبير الأثر في الثقافة الوطنية وهي «المرشد» و«مرشد الأمة» و«أبو نواس»، ومن واقعية هذه الرواية أن اتخذت من اسم أحد الاستعماريين المكلفين لإدارة المدرسة الصادقية بطلا لها، وتميزت بطولها إذ اشتملت على سبعة فصول ويعتبرها محمد صالح الجابري النموذج التاريخي لميلاد الرواية المقاومة والقصة النضالية، إضافة إلى تميزها بخصائص فنية كاستبطان أغوار الشخصيات وتصوير «الماس»، مغضوحا أمام نوازع نفسه الاستعمارية...

إن تميز نصوص «الرزقي» و«الجادوي» بمقاربة البيئة المحلية لم يمنع ظهور نصوص روائية أخرى فيها حس سياسي لكنه على صلة بالحنين للخلافة العثمانية الأتلة، ف سجل بعضهم صفحات من «الحرب المليّة» في صياغة روائية تمجد بطولات الأتراك، وتحلم بعودة أمجاد الإمبراطورية العثمانية، ومن أبرز هؤلاء الكتاب «محمد الحبيب» الذي أصدر روايتين في نفس الغرض رغم اختلاف الأسلوب فيهما، وهما «بسالّة تركية» و«وطنية الأتراك» (27) تأثر فيهما بزيارته لدار الخلافة العثمانية..

- ومرحلة التأسيس يمكن أن تمتد إلى أواخر الثلاثينات من القرن العشرين بما في ذلك نصوص «محمد قبادو» التي وظف فيها أسلوب المقاومة... لكن الأثر الأعمق في المدونة السردية وتشكل ملامح الوعي الفني بدأ مع «جماعة تحت السور» وتحديدًا مع نصوص «علي الدوعاجي» التي تميزت بخصائصها الفنية وعمق مقاربتها للواقع الاجتماعي وصدق تمثيلها للشخصية التونسية، ورغم أن شهرة «الدوعاجي» قد ارتبطت أساسًا بفن القصة، فإن أثره جلي في توجيه الكتابة السردية عموماً وجهة واقعية. فقد أسهم بروايتين إحداهما من أدب الرحلة وهي «جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط»، والثانية أشار إليها «محمد فريد غازي» ووصفها بأنها: «عمل روائي مرموق» (29) لكنها لم تر النور في عالم النشر وهي بعنوان «شوارع الأقدام المخضبة».

ولئن اعتبرنا «الصادق الرزقي» بروايته «الساحرة التونسية» رائد النشأة و«الدوعاجي» بنصوصه العديدة رائد التأسيس فيمكن أن نعتبر «المسعودي» رائد مرحلة النضج باعتبار الوعي المبكر بأصول هذا الفن إذ بدأ بنشر فصول «حدث أبو هريرة قال» منذ أواخر الثلاثينات في «الزمان» و«المباحث».. ورغم تأخر نشر هذه الرواية كاملة فقد اعتبرها بعض النقاد انطلاقة رسمية للرواية التونسية (30) بما فيها من انعكاس لأصداً حضارية وكونية...

وفي الأربعينات انصرفت عناية المثقفين بكاملها إلى الشأن السياسي، فلم تظهر نصوص جديدة إلا غداة الاستقلال وتحديدًا سنة 1956 مع رواية «محمد

العروسي المطوي، ومن الضحايا، وهي الرواية التونسية الأولى التي نشرت كاملة ثلثها روايتان لـ **عبد الحميد منيف، ما سر المعركة، وأخيرا تزوجتها، وهذه** الروايات في مجملها متأثرة بحوادث الإستقلال وروح الكفاح الوطني والدعاية السياسية.

ولئن بدت مرحلة الخمسينيات مرحلة انتقالية برواياتها الثلاث فإن العقدين المواليين قد احتضنا حركة روائية هامة، تمثلت في وفرة نسبية للنصوص وفي نظرية جديدة للواقع فيها كثير من النقد والتقييم مع سعي إلى التأصيل ومحاولة التجديد، على اعتبار الفهم الخاص للفن الروائي وما فيه من إمكانات الانفتاح والتجاوز والبحث عن صيغ فنية فيها كثير من الجرأة والتميز. وفي هذه المرحلة التي تواصلت فيما يقارب العقدين أمكن الحديث عن اتجاهات في الرواية التونسية، بعضها مواصلة وتطوير لجذور واقعية ككتابات **خريف، حيك درباني، وبرق الليل، والدفلة في عراجينها،** وبعضها يوظف الواقعية كأداة للدعاية السياسية ككتابات **محمد العروسي المطوي، حليلة، والتوت المر،** وبعضها الآخر ينحو بالواقعية منحى التاريخ مثل **محمد المختار جنت،** في روايتي: **أرجوان، ونوافذ الزمن.**

وحسبنا أن نشير باحتراز إلى الاتجاهات التي بدأت تتمظهر فنيا ومضمونيا، منها ما يمكن أن يلحق بالواقعية وتفرعاتها الكثيرة مثل **المنعرج، لمصطفى الفارسي، ويوم من أيام زمراء** لـ **محمد صالح الجابري، وبودودة مات،** لـ **رشاد الحمزاوي،...** ومنها ما يمكن أن يلجج ضمن محاولات التجريب كنصوص **عبد القادر بن الشيخ، وعزالدين المدني،...**

ورغم ما أسلفنا في شأن ريادة **المسعودي،** بنصوه المتقدمة زمانا وفنا، ورغم الرعاية الأكاديمية التي حظيت بها تلك النصوص مما هيا للولادة اتجاه إنشائي يُعلي من شأن اللغة ويجعلها مقصدا لذاتها، فإن أثرها المباشر لم يظهر في المدونة السردية إلا في عقود متأخرة بعد تخرج الدفعات الأولى من الجامعة التونسية.

ويمكن القول. أن **الاتجاه الواقعي** بأصوله القديمة التي انطلقت منذ مطلع القرن مع **الصادق الرزقي،** والذي تدعم بكتابات **الدوعاجي،** ونضج في أعمال **خريف.** وتفرع في كتابات اللاحقين كان -في إعتقادنا- أكثر تجذرا من حيث صلته بالواقع وارتباطه بحركة الوعي ورصده لأهم التحولات الاجتماعية والنفسية والسياسية، وقد تدعم هذا الاتجاه لاحقا، بنصوص متميزة تجاوزت المرحلة **التسجيلية،** وضربت في مجال التنويع مضارب شتى...

ولئن تجاوز عدد الروايات المنشورة **السبعين،** في النصف الأول من

الثمانينات(32) فإن ما صدر بعدها يعد تراكما جديرا بالدرس والتوثيق نشأ من تعايش الإتجاهين **«الإنشائي والواقعي»...**

وحسبنا في هذا المجال أن نشير إلى بعض الملامح الكبرى، من خلال استقرار. مختصر لنماذج نعتقد -باحتراز- أنها تعكس واقع الرواية التونسية، ففي العشرية الأخيرة من القرن الماضي تطور الإتجاه الواقعي وتفرع في نصوص كثيرة، عكس بعضها وعيا بجملته الوظائف المؤسسة للخطاب **«كرأس الدرب»** لرضوان الكوني فيما يمكن أن يؤسس لواقعية فنية، ونزع بعضها إلى فضح الواقع ورصد تحولاته بجرأة نقدية فيما يمكن أن يؤسس لواقعية إجتماعية تؤرخ فنيا للتحولات الكبرى في واقعنا الاجتماعي كرواية **«النزيف»** للناصر التومي و**«مقهى الفن»** لعبد القادر بالحاج نصر، واتجهت نصوص أخرى وجهة ذاتية تأسست على الحنين واسترجاع الفضاءات المفقودة مثل **«دار الباشا»** لحسن نصر و**«حب الزمن المجنون»** لعبد الواحد براهيم و**«عشاق بية»** للحبيب السالمي.

ولا يمكن الحديث عن الواقعية دون الإشارة إلى تجربة محمد الهادي بن صالح التي اتسمت بثنائها إذ تواصلت منذ السبعينات في روايات كثيرة تفضح دوائر السقوط الاجتماعي وتؤرخ للرديلة.

وفي مقابل هذا التراكم الواقعي تطور الإتجاه الإنشائي تطورا بطيئا، من خلال نصوص **«بوجاه وبطرشونة»** لكننا نعتقد أن فرج لحوار بسعيه إلى تطوير نصه يرسم مستقبل هذا الإتجاه، ففي رواية **«المؤامرة»** محاولة جادة للخروج من أسر اللغة وسعي إلى ربط الفن برؤية نقدية في علاقة بلحظة تاريخية ذات خصائص وأبعاد إجتماعية.

ونشير كذلك إلى نصوص متأخرة فيها سعي إلى التجاوز ضمن ما يسمى بالميتاروائي، أي أن يتجاوز النص حده المعلوم وأن يباشر القارئ في لحظة سفور تخترق التواطؤ الفني المعهود وتحطم ذلك التعاقد الضمني بين الطرفين لتزول الفواصل بين الفن والحياة. ومن هذه المحاولات رواية **«في انتظار الحياة»** لكمال الزغباني و**«شيخان»** لحسن بن عثمان...

وفي الختام يمكن أن نقول أن الرواية التونسية لم تنشأ من فراغ كما لم تنشأ من ثقافت غربي بقدر ما اتكأت على جذور موصولة ثم تفرعت وتطورت، وأن اللاحق منها لا يحجب فضل السابق، وأن الحاصل فيها نصوص جادة في مستوى المضمون، جريئة في مستوى النقد، ممتعة في مستوى الفن... تجاوزت من خلال وعي أصحابها بعض الإختلالات المعيقة كالمباشرة، والدعاية السياسية والإثارة المجانية، والسطو على التراث، والإنشائية المفرغة...

إلا أننا نلاحظ في المقابل سيطرة نزعة محافظة حدثت من طرافة المضامين

وحددت زوايا النظر لواقعنا المتغير، فتقلص الحلم أو ما يسمى بيوتوبيا الفن، فتقيدت نصوصنا بمنظور ردة الفعل والإنفعال في تدافع آني بين الذات والواقع، تتقلص فيه مغامرة الأعماق لتكون النصوص رغم تفردا أسيرة أفق منظور وخيال محدود.

ويمكن أن نتطلع إلى آفاق مستقبلية، تغامر فيها الرواية شكلا ومضمونا مغامرة الإمتلاء، وتجنح جنوبا خلافا فتعدد فيها الأصوات وتصبغ فيها الأصدا....

وهذه الرواية المُرْتَقِبَة لن تتنفس في مناخ أحادي، لأنها في صلة بالتعدد والإمتلاء، ومُستقبلها مرهون بمناخ ديمقراطي، يزول فيه التسلط على الثقافة، ويخف في داونر الضغط والتوجيه السلبي لأن الوعي الفني هو وعي تاريخي وحضاري، ولأن النص الابداعي هو سبيل الحرية كقيمة وجودية، يختزنها المبدع في ذاته ويصارع من أجل أن تتجسد.

محمد الجابلي



مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة التونسية

أحمد ممتو

مقدمة في مقومات السرد القصصي

تعنى التحليلات السردية بمكونات الخطاب الأدبي ومقوماته في نطاق المجال المعنى كالقصة مثلاً وذلك بهدف كشف نظمته الداخلية، وتبيين الثوابت والمتغيرات فيه، إذ على أساسها يتضح التفاوت بين أثر وآخر ويميز الصنف السردى بمقوماته التي تبرز على درجة ما من الوضوح لدى كاتب أو آخر (1).

أما مفهوم **الحكي**، المرتبط بالقص بمختلف أصنافه فيقوم على دعائمين أساسيتين هما **الأحداث**، موضوع الحكي وطريقة تقديم تلك الأحداث وتسمى هذه الطريقة **السرد**، فالسرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي.

يفترض الحكي بالضرورة **زيادة** عن موضوع الحكي، وجود شخص يحكي **وشخص يحكي له**، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى **رواية**، أو **ساردا**، وطرف ثان يدعى **مروية**، أو **قارئا**، والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق مؤثرات يتعلق بعضها **بالزاوي**، **والمروية** له **والبعض الآخر** بمقومات الأحداث المروية ذاتها (2).

ويميز **توماتشفسكي** بين نمطين من السرد هما: **السرد الموضوعي**، الذي يسعى لتقديم الأحداث من وجهة نظر راو غير معني بالأحداث و**السرد الذاتي**، الذي يقوم على تقديم الأحداث من وجهة نظر الراوي المعني بالأحداث (3).

والقصة باعتبارها نصا مكتوبا أو مرويا، تقوم على التقطيع والتمفصل وتواصل المقاطع التي تشكل **حدثية** السرد، ويمكن المرور من مقطع إلى آخر ضمن سياق **تحوّلي** (4) أو **وساطة** (5) يفضي إليها السياق التأملي، ويكون للوسيط القائم بالحكي فيها دور أساسي في التحول من وضعية إلى أخرى.

كما أن اعتبار القصة متكونة من **مقاطع سردية** يمكن من الاطلاع على مختلف الوسائل التي يتم بها الإبلاغ عن تنامي الأحداث وتحوّل أوضاع الشخص. ففي البداية هناك تقابل بين سياقي **التحسن**، (Amélioration) و**التدهور**، (dégradation) بحسب ما إن كان يتم المرور (بالنسبة للشخصية)، من حالة عدم الرضى إلى حالة الرضى أو العكس. وتنقسم سياقات التحسن -مقارنة

بالوضعية الأولية- بدورها إلى عدة وضعيات، وبذلك يمكن تحديد مقومات تركيبية كل قصة وتبين مواقف التحول فيها من وضعية إلى أخرى، ومدى ارتباطهما وانعكاس ذلك على البناء العام للقصة. ولقد اهتمت تحليلات القصة خلال مرحلة طويلة بدراسة التحولات من الموجب إلى السالب والعكس، كما اهتمت كذلك بأصناف أخرى من التحولات مثل المرور من الوجود أو الرغبة في القيام بالشيء، إلى تحقيقه، ومن جهل الشيء إلى معرفته، ومن القيام بالشيء إلى تقدير عواقبه، الخ... ومن خلال تحليل هذه التحولات، يمكن عرض تركيبية مقاطع الحكمي، وبالتالي تحليل تصنيفها الشكلي وفق حالات التتابع (enchâînement) والتداخل (entrelacement)، ويمكن لهذه الأصناف الأساسية الثلاثة أن تدخل ضمن توافقات فيما بينها أو مع لحظات أخرى من السرد من نفس القبيل. وبذلك تتولد **العقدة**، أو **الحبكة**، (intrigue) القائمة على التتابع الشامل للمقاطع ونسق اندراجها ضمن نفس النص، ومفهوم **العقدة**، غالبا ما يلحق على وجه الخصوص بالنصوص التي تعتمد الترتيب السببي. ولكنها في الواقع تشمل التركيبية التي تنتهي بالأحداث في القصة إلى نهاية مقنعة للمتلقى.

وتبقى هذه التحليلات التي تمتاز بشموليتها ومنهجيتها، مهددة دائما بالإغراق في العمومية ويصعب تطبيقها على نماذج كثيرة من القصص يستجيب تماما والتصور الشكلي لبناء القصة وتوالي وحداتها السردية وارتباط مقاطعها المرحلية أو تحولاتها المكانية، لذلك فإن بعض القصص فقط تبدو أنسب لاعتبارها كنماذج لتطبيق النظريات السردية. وكلما كانت القصة أثري بإمكانيات التحليل وتنوع القراءة، كانت أنسب للتشريح السردية. وتبين بعض الخصائص الأساسية في بناء القصة موضوع التحليل، ما من شأنه أن يمكن الدارس من تصنيفات مدرسية تمكن من تبين التباين بشكل أفضل من خلال التوجهات التقليدية للدراسات الأدبية وذلك بمقابلتها بتصنيف يرجع العديد من النصوص القصصية إلى تركيبها الأصلية ويعكس تنوع التفرعات وخصوصيات التركيب لدى كل كاتب متميز. وعلى هذا الأساس تتضح ملامح الأصناف القصصية وخصائص تحولاتها من مرحلة تاريخية إلى أخرى.

اهتمت الدراسات التصنيفية للقصة التونسية بتبين بداياتها ثم مختلف المراحل التي مرت بها (6). ولقد كانت أغلب هذه الدراسات قائمة على قناعة أن ظهور القصة في الأدب التونسي ظاهرة وافدة مقترنة بشكل ألق بمحاكاة الشكل الذي كانت منتشرة به في حينه في الآداب الغربية، أكثر مما هي تطوير لأشكال تراثية من الحكمي انطلاقا من **الخبر**، و**الحديث**، وانتهاء **بالسيرة الشعبية**، و**المقامة**، كما أن توسع مجال الأصناف القصصية واستقطابها للسرد النثري قد

اقترن إلى فترة متأخرة من النصف الاول من القرن العشرين بالصحافة التي مثلت دوما خبير مجال لنشر القصة ونقدها والتعريف بها.

ولقد كانت أغلب الدراسات الخاصة بتصنيف القصة التونسية تستند في ذلك على نظرة تقوم على تبين حركية تطويرية قوامها التنوع الشكلي وتعقده وتزايد أهمية المضمون من خلال اهتمامه بجوانب من مشاغل الفرد أو المجتمع. فهذه النظرة التطورية اعتبرت دوما أن ما أمكن التوصل إليه من نماذج قصصية في مجالي «القصة القصيرة، والرواية، مع جيل السبعينات من القرن العشرين، يمثل مرحلة النضج وتبلور المفاهيم الشكلية واندرج المضمون في الهموم الاجتماعية الأكثر أهمية بالنسبة للقارئ. ورغم ما في هذه النظرة من جوانب قابلة للنقاش إلا أنه لا يمكن نفي الصفة التطورية للقصة التونسية خلال ما يربو على القرن، وهذا التطور وإن لم يكن دوما في اتجاه الأفضل، وخاصة خلال العشريتين الأخيرتين المتصفتين بالتراكم أكثر من التنوع، إلا أنه كان في أغلب الحالات نحو مزيد التنوع والاندراج في سياق تطور القصة العالمية في تبنيها لأشكال أكثر تعقيدا وحدائة وفي اهتمامها المتزايد بمشاكل الإنسان في أبعاده الاجتماعية والنفسية.

وغرضا من هذه الدراسة تبين المراحل الأولية لتطور الشكل القصصي إلى حد اكتماله وموازاته لما يكتب في القصة الحديثة وهذه المقاربة الشكلية لا تعني بأي شكل من الأشكال المفاضلة بين كتاب مرحلة وأخرى، كما أنها لا تعني أن تطور القصة التونسية قد توقف عند جيل من الأجيال، بل هي مجرد متابعة لمراحل اكتمال الكتابة في شكلها السردى الذي تتميز به كقصة قصيرة. ومن خلال التصنيفات التطورية للقصة التونسية، يمكن تبين المراحل الأساسية الثلاثة التالية :

- **مرحلة الترجمة والاقتباس والتقليد** ولقد امتدت هذه المرحلة منذ ظهور الصحافة بالبلاد التونسية (ستينات القرن 19) إلى مطلع الثلاثينات من القرن 20، وخلالها أمكن المرور تدريجيا من النصوص القصصية المترجمة من الأدب العالمي باعتبارها نماذج تحتذى، إلى الاقتباس والنسج على غرار المتميز منها، ثم محاولة تطويع المتن الحكائي في مرحلة موالية، لهموم الشخصية القصصية أو لعرض مشاكل اجتماعية أو تحليل مواقف تاريخية أو بسط إشكالات فكرية تشغل الكاتب. خلال هذه المرحلة، كانت المفاهيم السردية المتعلقة بأصناف الحكى في الأدب التونسي، على درجة كبيرة من التداخل وعدم الوضوح، بحيث لم يمكن بعد التمييز في نطاق «الصف القصصي، بين «القصة القصيرة، والرواية الأدبية، وبين «الحكاية، أو «الخرافة، أو «الأسطورة. ومما يلفت الانتباه طغيان «المقامة، بعد

الحرب العالمية الأولى وحتى مطلع الثلاثينات، من خلال بعض الأسماء المتميزة مثل محمود بيرم التونسي وحسين الجزيري(7)، باعتبارها أفضل شكل سردي يستجيب لتبني نظرة نقدية للمجتمع وتحولاته وفي ذلك التصاق واضح بالموروث السردى. ولم يمكن للقصة القصية أن تأخذ مجالا أوسع وحضورا أمكن في الساحة الثقافية، وعلى صفحات الدوريات الصحفية، إلا بعد أن وقع التخلي عن الاهتمام اللغوي المقترن بالمقامة الأدبية مع جيل الرواد في كتابة القصة التونسية مثل على الدوعاجي ومحمد البشروس ومحمد العربي(8). وهذا التحول في حاجة إلى مزيد الدراسة والتحليل لفهم دور الصحافة في تغيير الذائقة الأدبية. وتكون هذه الدراسة أفيد عند الاهتمام بالجوانب الشكلية السردية إذ أغلب الدراسات في هذا المجال قد اهتمت بالمواضيع المطروحة أكثر من اهتمامها بكيفية السرد.

خلال هذه المرحلة كانت الإهتمامات السردية للقصة منصبة على «الحكي» في معناه الواسع القائم على «تبليغ الخبر أو الحادثة أو الوضعية المعنية» اعتمادا على المباشرة باعتبار أن ما يحكي «عبرة، ومثالا، أو «طرفة، ونادرة، وحديثا». لذلك فإن مقومات الحكي غالبا ما كانت بدائية تهدف فقط «للإبلاغ، في أدنى أشكاله تعقيدا، مع محاولة إقامة علاقة نواصلية مباشرة بين الكاتب، من ناحية والقارئ، (باعتبار الحامل الصحفي للقصة) من ناحية أخرى. فالاهتمام بالحكي استقطب طائفتا الكاتب وجعله يقع في أغلب الأحيان في مطاب المباشرة وضرورة توجيه القارئ إلى الفهم الذي يهدف إليه.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- مرحلة التسجيل الاجتماعي وقد امتدت هذه المرحلة منذ جيل الرواد في الثلاثينات إلى منتصف الستينات من القرن 20 واقتربت بصحوة اجتماعية ووعي سياسي عام عايش فيه النخبة المثقفة النضال السياسي والنقابي والتحولات الكونية التي أفرزتها نتائج الحرب العالمية الثانية، ووجد كاتب القصة نفسه في موقف المحلل لأمراض المجتمع المشهر بأسباب التخلف فيه من جهل ومرض وفقر، يساند مجهود السياسي الذي بلور خطابه في غاية التفت حولها مختلف شرائع المجتمع وهي «استقلال البلاد». وما أن حصلت البلاد على استقلالها حتى بدأت تتضح متطلبات بناء المجتمع الجديد الذي سبق أن رسم المثقف والسياسي ملامحه. وتبين أن «الخروج من التخلف، وهو شعار الذي نادى به رجل السياسة، قد يكون أيضا رسالة ذات مضمون فكري من خلال ما تنادي به القصة من تشريحها لأمراض المجتمع فكانت قصص الطيب التريكي وفرج الشاذلي وعبد الواحد إبراهيم خير ما يعبر عن موقف القصاص وتطلعاته بعيد الاستقلال(9)، خاصة وأن المرور من دور رجل السياسة إلى دور المثقف الواعي بدوره

الاجتماعي لم يكن في تلك المرحلة يتطلب الكثير من الجهد باعتبار تكامل الموقفين في أغلب مثقفي تلك المرحلة التالية للحصول على الاستقلال.

- **مرحلة التحليل الاجتماعي والنقد** وهي مرحلة بدأت ملامحها تتضح منذ النصف الثاني من ستينات القرن 20، وقد اقترنت بدخول جيل الاستقلال المدرسي إلى الساحة الثقافية ومعايشة أحداث الثورة الشبابية الأوروبية وبداية الوعي بواقعية الامتداد العربي للبلاد التونسية من خلال انعكاسات الحرب العربية الإسرائيلية (1967)، وكانت حركة **الطليلة الأدبية**، أو **الأدباء الشبان**، (1968-1973) خير تعبير عن التحولات الفكرية والاجتماعية التي كانت تعمل في أعماق المجتمع التونسي. ووجدت هذه التحولات لدى مجموعة من القصاصين مجال التعبير عنها في شكل قصصي يقوم على وعي متزايد بأهمية النظرية السردية في تكييف الأثر القصصي والتعبير عن التحولات الاجتماعية والفكرية اعتمادا على خلفية ثقافية متفتحة على النظريات الحديثة (10)، ووعي متزايد بالانتماء الثقافي وضرورة التجذر في البيئة الثقافية مع تزايد تميز الخطاب الثقافي باعتباره في نفس الوقت، متابعة للتحولات واستطلاعاً لأفضل توجهات المجموعة (11).

خلال هذه المرحلة تأكد **انفتاح** القصة التونسية من خلال تبلور أشكالها، على القصة العالمية وأمكنها أن تكون غير ما استحدث فيها من بناء شكلي يستجيب ومقومات السرد الحديث، من أبرز نماذج القصة العربية حديثة في بنائها. كما أمكنها من خلال التمازج بين أساليب السرد التي أفرزها وتبنيها لقضاياها، أن تكون مؤشرا للتحولات الاجتماعية والفكرية التي كان يمر بها هذا المجتمع.

خلال هذه المرحلة كان، للقصة القصيرة، التونسية مجال السبق مقارنة بالرواية، في الحضور في الساحة الثقافية، وذلك لملاسات النشر التي كثيرا ما وقفت عائقا أمام انتشار القصة بصورة عامة، وقد أمكن للرواية منذ مطلع الثمانينات من القرن 20، أن تكون أكثر حضورا وإن لم تتوصل إلى أن تحقق على المستوى السردى ما توصلت إليه القصة القصيرة من فتح آفاق الحدائث والتميز.

على أساس هذه التصنيف المرحلي للقصة التونسية، تبدو القصة القصيرة رائدة منذ بداية توطيئ الكتابة القصصية بالأدب التونسي الحديث في الاعتناء بهوم السرد وتحولاته. وإذا كان هذا الاهتمام غير واضح الملاح منذ البدايات (12)، إلا أنه ومع جيل الرواد أصبح أكثر حضورا في نقاشات وتحليلات المهتمين بالقصة كما ينعكس ذلك من خلال الدراسات التي صاحبت كتابة القصة في مرحلة الثلاثينات والأربعينات من القرن 20. ولكن أفضل مجال لمثل هذه الطروحات المتعلقة بالسرد في المجال القصصي، كانت مع ما عرفه بجيل الشبان، الذي أولى

النظرية القصصية أهمية متزايدة وكان لنادي القصة ومجلته «قصص» خير دور في بلورة المفاهيم السردية المتعلقة بالقصة وكيفية كتابتها، لذلك فإن استقرار مقومات السرد في القصة القصيرة التونسية، يكتسب أهمية متزايدة مع كتابات جيل ما بعد الاستقلال.

وفي التحليل التالي لبعض هذه المقومات التي نعتبرها أساسية في مجال السرد القصصي، ومن خلال بعض النماذج من القصة التونسية، ما يساعد على مزيد توضيح مفاهيم الكتابة القصصية وتبين حركيتها التطورية.

المشهد السردى(*) أساس التحليل بناء القصة

لتبين مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة التونسية، ارتأينا اعتماد **المشهد السردى** (Scène ou séquence narrative) كأساس لتحليل التحولات التي قد تكون طرأت على مقوماته من مرحلة إلى أخرى، ويمكن تعريف **المشهد السردى** بمجموع مكونات الخطاب السردى المكونة لمقطع من القصة أو لمجموع المقاطع، وهو بذلك قائم على الخصائص التعريفية الثلاثة التالية :

- التقديم والرؤية
- المحتوى من شخوص وأحداث
- الضوابط المرجعية من قضا. وزمن وخصوصية لغوية
- التقديم والرؤية

يقترن تقديم الأحداث والشخوص في القصة بمفهوم رواية الحدث، وأهم خصائصها أن سرد الأحداث يتم حسب منطق يكتشفه القارئ تدريجيا من خلال توغله في النص. وللكتاب مطلق الحرية في اختيار النسق الذي يقدم به الأحداث، وقد يتم ذلك حسب :

- **التتابع (Enchaînements)** على طريقة «ثم... ثم...»، أي أن الأحداث تكون تراكمية أكثر مما هي سببية توالدية، وهذه الوضعية السردية تعتمد ضعف الحكمة وهيمنة الحدث مما يؤدي إلى التقليل من أهمية الشخوص القصصية واعتماد إثارة الانفعالات الحادة لدى القارئ كالتوقع والتشويق. ويعتمد في تصنيف المتن السردى على الزمن وتوالي الأحداث، وإن ما يميز هذا النسق السردى أن المتن فيه مرتب علي نحو تتعاقب فيه مكونات المادة السردية جزئا بعد آخر دونما ارتداد إلى الوراء أو التواء في الزمان. ولهذا عدّ هذا النسق من أبسط أشكال السرد الحكائي التخيلي، ومما يعطي هذا النسق السردى ميزته، استهلاله

(*) المشهد السردى، (Scène ou séquence narrative)، المقطع المتكامل الأحداث في القصة باعتبار أن القصة مجموعة مشاهد يكمل اللاحق منها السابق أو هو صدى له بشكل من الأشكال.

الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وتحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله (13).

- **التدخل (enchassement)** ويتميز بصياغة المتون الحكائية على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، مما يضطر المتلقي لإعادة تنظيمها وفق ما يفيد به السرد، فالحدث السابق لا يكون سببا لللاحق إنما يجاوره في موقعه دون أن يرتبط به بشكل مباشر، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تأخذ العلاقات السردية المختلفة (التكامل والتناظر والتعاكس والتقاطع) مكان العلاقات السببية المعتادة في السرد التراكمي، وبذلك يصبح لكيفية تقديم الأحداث أهمية في إنارة ظروف وقوعها وكيفية وجوب تلقيها. وما يميز هذا النسق السردى كون الاستهلال فيه غير مقيد ولا يتم الإعداد له كما في نظام التتابع، وهذا يفضي إلى تزامن الوقائع في بعض الأحيان وتقاطعها، وقد يؤدي إلى ظهور مفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث. وغالبا ما يكون زمن السرد قصيرا قياسا بزمن المتن الذي يشظى دونما ضوابط منطقية.

- **التوازي (Parallélisme)** ويتميز بتميز وتجزؤ المادة الحكائية فيه إلى أكثر من محور بحيث تتزامن الأحداث عند وقوعها. ويتصف نسق توازي السرد بالاستغناء عن الاستهلال ومباشرة تقديم المتن الذي ينتظم على محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن أحداث المتن واختلاف أمكنة حدوثها.

- **التكرار (répétition)** يعتمد نسق السرد الحكائي على تكرار بعض الأحداث أكثر من مرة وذلك لبعث تعدد وجهات النظر أو الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، وهذا النسق السردى يكسب الرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما دون أخرى، وهذا يؤدي إلى إعادة تقديم أجزاء كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ويتميز نظام التكرار السردى بإعادة رواية المتن مما يؤدي إلى ضمور حركة الزمن في الحركات المتكررة بحيث غالبا ما تعاد الخلفية الزمانية والمكانية كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخص، باستثناء الرؤية التي تصطبغ بانتماء الراوي.

أما رؤية الأحداث فتقوم على زاوية الرؤية السردية التي غالبا ما يجسمها خطاب الراوي وموقفه من الحكى. فزاوية الرؤية السردية تصنف على أساس (14) :

- **الرؤية من خلف (Vision par derrière)** وفيها يكون علم الراوي متجاوزا لعلم الشخصية الحكائية، فهو عالم بالأشياء موضوع الحكى أكثر مما تعرف الشخصية الحكائية ويتمكن من الإطلاع على الأحداث عبر الجدران التي تستر الشخص ويترك ما يدور بخلد الشخص ويدرك رغباتهم الخفية بما في

ذلك تلك التي ليس لهم وعي بها. وهذه الطريقة غالبا ما تستخدم في الحكى الكلاسيكي، تمثل العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية ما أشار إليه توكاتشفسكي، بالسرد الموضوعي..

- **الرؤية مع (Vision avec)** وفيها يكون علم الراوي بالأحداث مساويا لعلم الشخصية الحكائية بها، لذلك فإن معرفة الراوي بالأحداث المروية هي على قدر معرفة الشخصية الحكائية والراوي لا يقدم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا ما ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يفيد بأن الشخصية ليست عارفة بما يذكره الراوي والراوي عليم بما تعرفه الشخصية. وفي هذه الحالة فالراوي إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو مساهما فيها.

- **الرؤية من الخارج (Vision de dehors)** وفيها يكون الراوي أقل اطلاعا على الأحداث من الشخصية. وفي هذه الحالة لا يعرف الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية وهو يعتمد كثيرا في نقل الأحداث، على الوصف الخارجي للأفعال والأصوات وغير مسموح له بإطلاق معرفة ما يدور بخلد الشخص. أما الراوي (Narrateur) فهو شخص اعتباري أو حقيقي في نطاق القصة يتمثل دوره في السرد وترتيب تقديم الأحداث والشخصيات وتوضيح العلاقات القائمة بينها. فالراوي هو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، (15). فمن منطلق وظيفته المختصة بتبليغ الحكاية، يمكن للراوي أن يكون فردا أو مجموعة من الشخص. كما أنه قد يكون من جملة شخوص الحكاية أو لا علاقة له بالحدث الحكائي أي مجرد شاهد. واعتبارا لوجهة النظر التي يتبناها الراوي من الأحداث، فهو يصنف ضمن وضعيتين :

- **الراوي خارج عن نطاق الحكى (Narrateur hétérodiégétique) :** فهو مجرد متتبع لمسار الحكى يتنقل عبر الأمكنة والأزمنة والشخوص لكن دون أن يشارك في الأحداث أو في التعليق عليها. وفي الحالات التي يكون الراوي غير ممثل في الحكى ويلجأ إلى التدخل والتعليق على الأحداث، فإن ذلك يحدث تصدعا في البناء الحكائي الذي أقامه الكاتب إذ يصعب على القارئ تصديق قدرة الشخص على حرية الحركة والتصرف.

- **الراوي ضمن نطاق الحكى (Narrateur hémodiégétique) :** فهو ممثل داخل الحكى في شكل شاهد متتبع لمسار الحكى أو في صورة شخصية رئيسية في القصة.

وقد يسمح المتن السردى بتعدد وتنوع الرواة خاصة عندما يتناوب الشخوص على تقديم الوقائع من وجهة نظر شخصية وفي نطاق ما يتصل بإدراك كل منها واهتمامه. وفي هذه الحالة فإن تعدد الرواة يؤدي إلى تعدد وجهات النظر المتعلقة بنفس الأحداث أو نفس القصة، وقد يؤدي كذلك تعدد الرواة إلى تعدد القصص (القصة داخل القصة كما في ألف ليلة وليلة).

الشخوص والأحداث

يعتمد التصور التقليدي للشخصية الحكائية (Le personnage) على صفاتها التي تتبلور بها من خلال الأحداث، مما ينجّر عنه خلط بينها والشخص في الواقع (Personne)، وفي الواقع فإن الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية لا تحمل إلا البعض من صفاتها، في حين تخضع بقية صفاتها لتصرف الكاتب وضرورة بناء العلاقات في القصة، **فبطل الرواية هو شخص (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص، وهوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي فالشخصية في الحكى تركيب يقوم به الكاتب ثم يراجعه القارئ أكثر مما هي تركيب يقدمه النص جاهزا، أي أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم، علم، يتكرر ظهوره في الحكى وتوضح ملامحه تدريجيا بحسب تنامي نسق السرد.**

ولا ينظر للشخصية في القصة أو الحكى عامة، من وجهة نظر التحليل الشكلي إلا على أنها بمثابة علامة تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها غير جاهزة سلفا، ولكنها تتحول من خلال تبلور خصائصها في النص من خلال السرد. فهويتها تثبت من خلال الأسماء أو الصفات التي تحملها، وهي مثقلة بالمفاهيم الدالة من خلال مجموع ما يقال عنها في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته.

وينظر إلى الشخصية في القصة على أساس دورها الفاعل في الأحداث. ومن هذا المنطلق فهي مجرد دور يؤدي في نطاق الحكى بعض النظر عن يقوم به، وبذلك تتخذ الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات. أما عندما تصبح الشخصية مشخصة، فإنها تتخذ صورة فرد له بدور ما في الحكى، وهو شخص فاعل يشارك غيره في تحديد الأدوار الفاعلة في تنامي الأحداث واطراد نسق السرد.

ترتبط الأحداث بالشخوص في القصة باعتبارها تعبير عن مواقفها

وأفكارها وردود فعلها تجاه مواقف وملابس أخرى تتعلق بالحكي، ومن خلالها يمكن للكاتب توضيح الجوانب السردية التي يهدف لتبليغها، وفي نفس الوقت يتخذها مؤشرات عن صفات الشخص التي يرغب في الكشف عنها. وتتناول الأحداث أفعال الشخص، في نفس الوقت الذي يجتهد فيه السرد لكي يبرز الانفعالات المقترنة بها إذا ما كان في ذلك إفادة للقارئ لإضاءة جوانب من الحكي أو دواخل الشخص. والأحداث والشخص من ألق مكونات المشهد السردى بتركيبية القصة إذ بانتفاء أحدهما يفقد النص انتماء السردى فىكون مجرد لوحة، (بلا أحداث) أو أفكار، (بلا شخص).

الفضاء والزمن

يختار الكاتب المبنى الحكائى الخاص بنظام ظهور الأحداث فى الحكي. فالمبنى الحكائى هو الطريقة التى تعرض بها الأحداث المروية، وليس من الضرورى أن يتقيد نسق السرد أو نسق العرض بالترتيب الزمنى للأحداث كما جرت فى الواقع (أو كما يفترض أنها جرت فى الواقع). فالكاتب يعمد إلى التقديم والتأخير والاقتران والاختصاص والتوسع فى عرض المواقف من أقوال وأفعال ووصف بحسب ما يراه أنسب لتبليغ الخطاب السردى المنوط بهدته.

ويتميز النص القصصى بأنظمة الثلاثة التالية (16) : النظام المنطقى والنظام الزمنى والنظام الفضائى. فالنظام المنطقى (ordre logique) يجمع العلاقات المنطقية بين جمل النص المتمثلة فى السببية والاتصال والانفصال والاشتغال والاقضاء. وتبدو العلاقات السببية وهى كثيرة التواتر فى النصوص القصصية، على درجة ما من التعقيد إذ أنها تجمع شروط الوجود والنتائج المترتبة عن الحدث والحوافز أو المبررات. أما علاقات التضمن أو الاشتغال فهى متواترة بشكل خاص فى النص الحجاجى (القاعدة والمثال).

أما النظام الزمنى (ordre chronologique) فيتألف من تتابع الأحداث المعروضة فى القصة، لذلك فهو ألق بالخطاب المرجعى (التشخيصى) الذى يأخذ بعين الاعتبار البعد الزمنى كما هو الشأن بالنسبة للحكاية أو القصة. ويغلب النظام الزمنى على بعض الأصناف القصصية كاليوميات، والمذكرات، والسيرة الذاتية، وفى جميع الحالات فهو أساس تدرج السرد الحكائى عليه يقوم تبين التتابع والتقاطع ومن خلاله يستشف الاقتران والإيجاز أو التوقف والإطناب فى الوصف.

أما النظام الفضائى (ordre spatial) فيبرز دوره عندما تنتفى العلاقة الزمنية بين الجمل المكونة للنص وتطفى علاقات التشابه أو التناقض. ومثل هذا النمط من

العلاقات يرسم فجأة، فضاء... ومجموع هذه الأمكنة التي تعرض فيها الأحداث تشكل فضاء القصة، فهي تقييد للشخص والأحداث بحيزها الوجودي، وفيها مؤشرات عن العصر والبيئة وتأكيد على الصلة القائمة بين نسق السرد ووجهة نظر الحكيم وقوانينها.

خصائص السرد في القصة القصيرة التونسية

أخذ نظام السرد التتابعي أهمية كبيرة في القصة القصيرة التونسية وخاصة خلال المرحلتين الأوليين من تاريخها (البدايات والمرحلة التسجيلية)، وذلك ناشئ عن سيطرة مفهوم التطابق بين القصة، والحكاية، كما أنه ناجم أيضا عن تناظر مفهومي القص، والواقعية، باعتبار أن القصة تتخذ أبطالها من جمهور القوم وحوادثها من أعمالهم الشائعة⁽¹⁷⁾، وبذلك غلب مفهوم التماثل بين القصة والحياة الواقعية مما جعل السرد القصصي، مجرد سرد لأحداث على درجة ما من الأهمية لكي تروى، ويعمل الكاتب جاهدا على تقديمها على أساس أنها واقع معيش.

هذا التوجه السردى القائم على تتابع حداثى الوقائع المروية، سرعان ما اتضح أنه لا يخدم كل جوانب القص، خاصة عندما أصبح الهدف منه لا يقتصر على الإخبار ويتجاوز مجرد سرد الأحداث لأنها وقعت، ومع بداية الاهتمام بالبعد النفسى للشخص فى القصة وسعى الكاتب إلى استكشاف دواخلهم النفسية والفكرية باعتبارها من أهم مبررات تصرفاتهم (أفعالهم وأقوالهم) وأساس سببية تطوّر الأحداث فى القصة، ظهر تحول فى نسق السرد من التتابع، إلى التداخل، وأصبح السرد يلج أكثر على الوصف لتقديم مشهد حداثى متكامل يمكن القارئ من تصوّر أفضل لردود فعل الشخص اعتمادا على مسبباتها. وبذلك أصبح إلحاح الكاتب منصباً أكثر على المفاهيم الحافة بالأحداث فى مستوى موقف الشخص وتأكيد على ذلك مما يدفعه أحيانا إلى تقطيع السرد، اعتمادا تنوع الزمن أو المكان أو الراوى أو وجهة النظر إلى الأحداث. وأمكن بذلك التوصل إلى ضرورة إقحام التوازي، فى السرد أو التكرار، فى المقولات أو المواقف، مع المروحة بين وضعيات وأخرى، وبذلك أصبح التداخل فى السرد، السمة المميزة للقصة وابتعدت تدريجيا عن الحكى النمطى التدرجى، من بداية الأحداث إلى منتهاها نظرا لما يتصف به السرد فى هذه الحالة من رتابة وأحادية النظر، وتعبير بالنيابة، عن بقية الشخص الذى لا تسمع أصواتها مباشرة من خلال الحكى.

مثل هذا التنوع السردى لم يأت دفعة واحدة للقصة التونسية ولم يحدث لأنه تطوّر ذاتي، وإنما جاء لما احتاجت القصة إلى تجاوز الهدف الوعظي أو التعليمي الذي كانت تتصف به فى بداياتها، لكي تعبّر بشكل أوضح عن تحولات

المجتمع وتناقضاته، ولما تبين أن نقل الأحداث باعتبارها، تسجيلا للواقع، لم يعد مقنعا لقارئ يتطلع لفهم الدوافع الذاتية للشخص من خلال ما يتعمل في دواخلها من تحولات فكرية. وطبعاً لم تحدث مثل هذه التحولات السردية من منطلق الاكتشاف الذاتي لكتّاب القصة في تونس، بل جاءت نتيجة ما كانوا يظلعون عليه من نماذج للقصة الغربية ونظريات خاصة بها.

ولعلّ أبرز التحولات السردية التي عرفتھا القصة القصيرة في تونس تبدو اليوم متمثلة في مرورھا من مرحلة «تسجيل الأحداث» التي طبعت الإنتاج القصصي حتى منتصف الستينات عندما كانت مواضيع القصص معنية بشكل أساسي بتصوير «جوانب من المجتمع ومظاهره السلبية». وفي مثل تلك القصص، كان السرد يقصر عن تصوير دواخل الشخص التي وقع الإلحاح على وصف ما تعيشه من تردّد وتطلعها إلى آفاق أرحب، وغير خاف أن ذلك قد اقترن بتغيرات اجتماعية عميقة اجتاحت مختلف الطبقات الاجتماعية، وفي نفس الوقت أوجدت كاتب القصة الأكثر اطلاعا واهتماما بما يروج له من نظريات في مجال القصة. لذلك لم يكن من المستغرب أن تبدأ القصة التونسية المزامنة للنصف الثاني من الستينات في التطرق إلى دواخل الشخص وتولي أهمية متزايدة للراوي الذي يبدو في وضعيات عديدة على صلة وثيقة بالأحداث مشاركاً فيها (وأحيانا مورطاً) يتحمل تبعاتها من خلال السرد الذي يقوم به لكي يبرر موقفه ويوضح أكثر مواقف الآخرين منها أو العكس، وفي هذا السياق تبدو قصص حسن نصر وخاصة مجموعته «ليالي المطر» (18) نقطة تحول بارزة في هذا المجال سرعان ما وجدت في قصص محمد صالح الجابري التي كانت تنشر في الصحف والمجلات خير تأكيد على تطلع القصة التونسية إلى آفاق أرحب من تلك التي رسمتها لها قصص علي الدوعاجي ومحمد البشروش ومحمد العربي، ثم في مرحلة موالية قصص الطيب التريكي وفرج الشاذلي وعبد الواحد ابراهيم.

ولكن التحول الأوضح كان مع «جيل الشبان» الذين وجدوا بداية من سنة 1966 في مجلة «قصص» المجال الأنسب لتبليغ أصواتهم المتصفة بالتنوع وهاجس تحديث الكتابة القصصية. وسرعان ما أصبح حضور الجيل الجديد الذي كان يمثل في البداية محمود بلعيد وحسن نصر ومحمد صالح الجابري ومصطفى الفارسي، أول من وضع «إشكالية الكتابة القصصية، محلّ النقاش والنقد. ولكن التحول الأوضح في المفاهيم السردية حدث مع الطفرة المولية لهذه المجموعة المتمثلة في عز الدين المدني وسهير العيادي ومحمود التونسي ورضوان الكوني وإبراهيم الأسود وعبد القادر بلحاج نصر وإبراهيم بن مراد وأحمد ممو وعروسية النالوتي ونافلة ذهب ومحمد الهادي بن صالح، وهي المجموعة التي كان لها الدور الأكبر

في تغيير المفاهيم السردية في القصة التونسية. فعن طريق هذه المجموعة أصبحت المفاهيم الغربية المهيمنة على السرد القصصي في الغرب، مطبقة بشكل أكثر تداولاً وألصقاً بالبناء القصصي. وقد شهدت نفس المرحلة نقاشات مستفيضة للنظرية القصصية كثيراً ما وجدت لها صدى فيما تنشره مجلة «قصص» التي احتضنت مختلف الأجيال من كتاب القصة في تونس دون تحيز أو تمييز.

فعن طريق هذه المجموعة أصبح وعي الكاتب بحضور الراوي ودوره أكثر ارتباطاً بالمفاهيم السردية الجديدة التي كان يروج لها في القصة الغربية. كما أن موضوعية القصص، أصبحت من المفاهيم التي كثيراً ما يعتمد عليها الكتاب ويحاسبون عليها في تقديمهم للأحداث والشخص، وأصبح الراوي العليم، لا يجد طريقه إلى النص القصصي إلا لدى من ينعتون بقصر الباع في كتابة القصة. كما أصبح تنوع الضمائر أو تعددها في القصة من مقومات البناء القصصي ومن الشواهد على وعي الكاتب بزاوية القص وما تتطلبه من إحكام تناول «وظيفة الراوي» وإثارة الأحداث من الداخل، وجعل النص القصصي مفسراً لتفاصيله ومواقف الشخص فيهِ.

وتجدر الملاحظة إلى أن «الهاجس الشكلي» في القصة قد تراجع في مرحلة مولية بداية من منتصف الثمانينات، نظراً لطفهان الاهتمام بالمواضيع المتناولة واستقطاب الهموم الفردية والاجتماعية لمواقف الكتاب وتركيزهم عليها مما يجعل البحث الشكلي يتحول في نطاق القصة التونسية إلى الرواية التي بدت مشغولة أكثر من القصة القطيعة بالجانب الشكلي <http://Arg> خاتمة :

اكتمال الشكل السرد في القصة التونسية مرّ بمراحل كانت خلاله مقومات السرد عرضة للتأثيرات المتباينة بين ما هو تراثي يؤثر في الكاتب من خلال مخزونه الثقافي، وما هو مستجلب من القصة العالمية الحديثة وهي تصل إلى الكاتب التونسي في شكل معين متعدد المصادر والتنوعات الشكلية. وكان مائتسب في النهاية كحصيلة لمجموع هذه التأثيرات المتباينة هو ما أصبح يميز القصة القصيرة في تونس من تراكب الأشكال السردية القائمة على الحكيم المركب الذي يستفيد باطراد مما يطرأ على الكتابة السردية العالمية في تحولات وتوافقات. وهذه الحركية ميزة لحيوية هذا الصنف السرد وتأكيد على فاعليته في الساحة الثقافية.

أحمد ممتو

هوامش

(1) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى. ص 104

(2) حميد الحمداني : بنية النص السردى في منظور النقد الأدبي. ص 45

- (3) حميد الحمداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 46 - 47
- (4) سياق تحولي، Processus de transformation
- (5) وساطة : Processus de médiation
- (6) في القائمة التالية بعض الدراسات التي تغطي جوانب من تصنيف القصة التونسية :
- محمد صالح الجابري : القصة التونسية، نشأتها وروادها. مؤسسات بن عبد الله، تونس، 1975، 210 ص.
- M. Farid Ghazi, Le roman et la nouvelle en Tunisie, M.T.E., Tunis, 1970, 126 p. -
- توفيق بكار وصالح القرماي : كقدمة، كتاب من تونس، بالفرنسية :
Ecrivain de Tunisie, Sindbad, Paris, 1981,
- بيت الحكمة (مجموعة من الباحثين) : تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر. بيت الحكمة، تونس، 1993.
- رضوان الكوني : الكتابة القصصية في تونس خلال عشرين سنة (1964-1984). منشورات قصص، تونس، 1984.
- أحمد ممو : القصة القصيرة والرواية في تونس، إحصاء وتصنيف مجلة قصص، عدد 66 (أكتوبر 1984)، ص 23-33.
- M. Farid Ghazi, Le roman et la nouvelle en Tunisie, M.T.E., Tunis, 1970, 126 p. (7) أنظر :
- كما يمكن الرجوع إلى مجموعة أعداد جريدة الشباب، لمحمود بيرم التونسي (أعداد 1 إلى 20) الصادرة في نشرة خاصة عن دار الكتب الوطنية بمناسبة مائوية بيرم سنة 1993.
- (8) تراجع مجلة المباحث في أعدادها العشرين الصادرة بين 1938 و 1947، يمكن الرجوع إلى المجموعة الكاملة كما أصدرتها دار الكتب الوطنية (دائرة الدوريات) سنة 1994 في نشرة خاصة بمناسبة شهر التراث.
- (9) تراجع قصص هؤلاء الكتاب في أعداد مجلات الندوة والتجديد والفكر. ويمكن الرجوع إلى المصادر التي وضعها لها محمد الهادي بن صالح :
- مسرد القصة التونسية في مجلة الندوة، قصص عدد 73 (جويلية 1986)، ص 99-101.
- مسرد القصة التونسية في مجلة الفكر، قصص عدد 70 (أكتوبر 1984)، ص 87.
- (10) فوزي الزمرلي : الحركة القصصية في تونس منذ النشأة إلى الاستقلال. مجلة الحياة الثقافية، الأعداد : ع 34، سبتمبر 84، ص 59-71 و 36-37، 1985 وع 38، 1985.
- بوراوي عجينة : أوضاع العمال في نماذج من القصة التونسية. شهادة الكفاءة في البحث، كلية الآداب، تونس، 1984.
- (11) - الحفناوي الماجري : أزمة المثقف التونسي المعاصر من خلال القصة، تونس 1981.
- محمد صالح بن عمر : أشكال القصة الجديدة في تونس، 1972، 60 ص.
- (12) ظهر هذا الاهتمام واضحا خلال الثلاثينات وخاصة في مجلة العالم الأدبي، التي خصصت العديد من المقالات بعنوانين منها : الرواية القصصية، وموقفنا من الرواية بقلم الراوي، والرواية امتداد بين الكاتب وقارئة، والانتعاش الروائي، (ع 7، 17 أبريل 1932). والقصة وصلتها بالتاريخ، (ع 3، 21 مارس 1932). كما يمكن الإشارة إلى مقال بعنوان الفن القصصي، كيف تكتب القصة، في جريدة الزمان، (2 جانفي 1933)
- (13) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى، ص 108

(14) حميد الحمداوي : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 47 - 48

(15) د. سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 158 .

O. Ducrot & T. Todorov : Dictionnaire encyclopédique des sciences du

langage, pp 377-378.

(17) مجهول : الرواية القصصية، مجلة «العالم الأدبي»، 17 أبريل 1932، العدد 7، السنة 3،

ص 106

(18) حسن نصر : ليالي المطر : الدار التونسية للنشر، 1968، 178 ص .



أمّنة الوسلاّتي

جمر .. و ماء

- روايّة -



دار الإتحاد للنشر

الزمن في الأقصوصة التونسية «رأس الجمل» لمسعودة أبو بكر أنموذجا

بشير الوسلاتي

- توطئة -

بفضل المثابرة على الإنتاج والرغبة في إثراء الرصيد السردى التونسي، تسنى للكاتبة مسعودة أبو بكر أن تثبت حضورها في الساحة الأدبية وأن تتوج أعمالها بنيل جائزة كومار الذهبي الأخيرة عن روايتها، وداعا حمورابي (1). ولقد اتسمت كتابتها بالتنوع إذ أنشأت الرواية والأقصوصة والمجموعة الشعرية وقصص الأطفال، بالإضافة إلى ما أسمته بعبارته «نصوص» في مؤلفها «عقد المرجان» (2).

ولئن أصدرت الكاتبة إنتاجها الإبداعي (3) المتعدد الأشكال في كتب محددة ذات مرجعية ثابتة، فقد وقفنا على جملة من أقاصيصها المتناثرة في الدوريات (4) والمتسمة بحكم تنافرها ذاك بكونها إنتاجا عابرا، شأنها في ذلك شأن مجمل الأقاصيص المنشورة في الصحف والمجلات.. منذ نشأة هذا الجنس الأولى وتعاقب ظهوره في مختلف البقاع.. ولا إمكان لكي ننكر الصلة المكيّنة والاقتران الشديد بين الأقصوصة والصحيفة اليومية نظرا إلى الحيز المقتضب الذي يختص به هذا الجنس الأدبي. وهكذا إن قدر الأقصوصة أن تظل إنتاجا عابرا ما لم تجمع ضمن دفتي كتاب يوحد أشتاتها.

وكونها إنتاجا عابرا لا يعني لزوما نقصان قيمتها الفنية لذلك تسترعى بعض الأقاصيص الاهتمام وتفرض حضورها من أول وهلة فتحفز القارئ على أن يزيع عنها - بقدر الجهد متاح - الغبار الذي يترتب بها.

وفي هذا السياق اجتذب نظرنّا نصّ أقصوسي لمسعودة أبو بكر وُسم بـ «رأس الجمل»، وقد صدر منذ فترة وجيزة في العدد الثالث والعشرين بعد المائة (123) من مجلة قصص، جانفي/مارس 2003.

ولقد ارتأينا مسألة هذا النص من زاوية معينة نعتناها بالرمز في القصة التونسية.. فإلى أي حدّ تعدّ أقصوصة «رأس الجمل» أنموذجا معبرا عن هذا الاتجاه؟ وما هي الأساليب المتوخّاة لإظهار هذا المنحى؟

متى احتكنا إلى أبسط التعريفات المهمة بالرمز على غرار ما ورد في القاموس الفرنسي "Nouveau Petit Larousse" (باريس، 1971)، أمكننا الوقوف على اقتران حركة الرمز بين التي ظهرت بفرنسا في حدود سنة 1885 بالخطاب الشعري أساساً.. وقد كان الشاعر، ستيفان مالرمي، (1842 - 1898) من أبرز روادها.. ولعل هذا الاقتران يعزى إلي اتكاء الشعر على الاستعارة والمجاز والتصوير وإلى كونه خطاباً مفارقاً قائماً على العدول(5).

أما الرمز في الخطاب النثري، فقد تراءى لنا محتلاً المرتبة الثانية من جهة تاريخية الحركة الرمزية، ومن ثم بدت مساهمته في دفع هذا التيار أقل انتشاراً من مساهمة الشعر. وقد صَحَّ الأمر عندنا أيضاً من حيث اهتمام النقاد بالرمز الشعري في أدبنا الحديث ولا سيما مع ما وظَّفه بدر شاكر السياب -على سبيل المثال- من رموز أسطورية.

لكن على الرغم من ذلك وبحكم ما انتهى إليه عدد وافر من الدارسين من إثبات انتفاء الحدود بين الأجناس وإظهار للعلاقة الجلية بين الشعر والأقصوصة خاصة، وتفصيل لخصائص شعرية بعض الأقاصيص -وقد أنشئت عدة مقالات في الغرض استعمل فيها تارة مصطلح شعرية وتارة أخرى مصطلح إنشائية- اتضح هذا النمط من الكتابة النثرية الفنية في الأدب العربي عامة والأدب التونسي على وجه الخصوص بوشاح الرمز.. الرمز الذي هو في حقه الاصطلاحي، لا المفهومي، مثلما نستخلصه مما ورد في لسان العرب إشارة وإيمان وغمز.. يستعاض بها عن الإبانة اللفظية الصريحة(6). <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وتجمل الإشارة -في البدء- إلى أن أقصوصة، رأس الجمل، ليست الأنموذج الأول مما يتنزل في الأدب الرمزي، وأنى لها أن تحوز هذا السبق ونحن لا نعدم الوقوف على بعض الدراسات السابقة التي صرفت عنايتها إلى دراسة الرمز في القصة التونسية والتي استقت نماذج منه ظهرت منذ عقود في الستينيات والسبعينيات على يد حسن نصر، وأحمد ممو، ورضوان الكوني، ومحمد بن صالح، وعزالدين المدني وغيرهم(7).. بحكم أن الرمز من أقدر الفنون اندساساً في الأنماط الأخرى، فهو يوجد في طبقات الأدب الواقعي والعجائبي والنفسي والتاريخي والذهني والأسطوري.. وما إلى ذلك من أصناف الخطابات.. وهو باعتماد الإشارة الخفية تفتتح سبل تأويله بحسب موقع القارئ الثقافي والحضاري عامة.

- طرق تشكّل الرمز ودلالته -

تعرض أقصوصة مسعودة أبو بكر إلى رأس جمل منفصل عن جسده يظهر على شاشة الحاسوب ويلتهم النص الذي تكتبه الراوية الصحفية.. وكلما أعيدت

الكرة ووقع التنوع في طريقة الكتابة أو التعبير كان رأس الجمل بالمرصاد لآية محاولة.

ويبدو من البديهي أن نتساءل كيف بُنيت هذه الفكرة ؟ وما هي الأرضية التي استندت إليها ؟ ثم ماذا يترتب عن ذلك من أبعاد ؟
لقد اعتنت الكتابة في مستهل أقصوصها بإدراج ما يسمّى في النقد الحديث بعقبات النصّ. وتطالعنا عقبتان ضروريتان هما العنوان والبدية. أما العتبة الثالثة، فهي اختيارية ونعني بها التصدير. وقد أحالنا إلى جزء من أقصوصة «الخدعة» ليوسف إدريس، من مقاطعها الأخيرة : «ربما لو اندهشنا، فقط اندهشنا، كلنا (كذا)» (8) كلما ظهر، لما ظهر، (9).

وفي التصدير تلميح إلى صلة ما ينبغي أن تُقام بين نصّ حاضر ونصّ غائب.. أو حسب مقتضى الحال بين أقصوصة كتبت حديثا في هذا السنة، وأخرى تردّ إلى سنة 1969 .

في التصدير استدعاء لنصّ متقدّم وإحياء له في آن. ومنذ الوهلة الأولى يدعى القارئ إلى إنعام النظر والبحث في دواعي إثبات هذا التصدير دون سواء لا سيما أنه تمّ التنصيص على مصدره بصريح اللفظ أي قصة «الخدعة» ليوسف إدريس.

ولئن أوحى التصدير بضرورة وجود تواضع ما بين الأقصوصتين، فإن هذه الصلة قد استتبت قائمة منذ العتبة الأولى أي بدءا بالعنوان المختار، رأس الجمل.. ذلك أن الناظر في أقصوصة «الخدعة» يلاحظ كثافة تواتر هذه العبارة فيها فضلا عن كونها الرمز المركزي المشكل لبنيتها. ومن ثمّ تعمدت الكتابة أن تبرز التعالق بين أقصوصتها وأقصوصة يوسف إدريس منذ الشروع في العملية السردية.. والظاهر أن العنوان الذي رشّحته يعتبر امتدادا للمتن الذي أنشأه يوسف إدريس منه استرحت الفكرة فإلى أي مدى حرصت على تطويرها ؟

ويفضي بنا هذا الأمر إلى الإقرار بما لأقصوصة «الخدعة» من صدى وتأثير فهي من الفرائد التي تعلق بالنفس وتغرس في الذاكرة. ولقد اجتذبت الخدعة نظر الكتّاب والنقاد حلى حدّ السواء. وكان أحمد الجوة - على سبيل المثال - من بين الدارسين لها في مقاله «الغموض في بعض أقاصيص يوسف إدريس» (10).. وقد ذهب إلى القول، دونما نفي لاحتمالات أخرى، بأنّ رأس الجمل فيها يرمز إلى شخصية سياسية مرموقة في مصر اقترن اسمها بالزعامة والقومية العربية (11).
وفضلا عما تقدم، لم تكتف مسعودة أبو بكر بالرحالة إلى أقصوصة يوسف إدريس من خلال العنوان والتصدير فحسب، وإنما جعلت التعالق مكشوفًا حينما اتجهت الراوية بالخطاب رأسًا إلى هذا الكاتب.. فهي ما فتئت تناديه وقد تكرّر

النداء ثمانى مرات بصيغة ،يا أستاذ يوسف.. وكأننا بها نُشهده على الوضع الراهن من جهة وتحاوره باعتباره مرجعا أو مثالا يستحق أن تتكئ عليه بحكم تجربته المشهودة في هذا المجال.. لقد تبدى لنا باستحضاره هذا رمزا للقصة العربية من ناحية، ولل قضية الراهنة التي تعالجها الكاتبة من ناحية أخرى. هذا فضلا عن أن التحاف الأقصوصة الأولى برداء الرمز ينبئ بتوقع تسربه إلى الأقصوصة الثانية.

وبنا، على ذلك يجوز القول إن استناد مسعودة أبو بكر إلى أقصوصة الخدعة، يلقي بنصها في خضم الكتابة الرمزية، بل يفضي بها إلى تشكيل رمز مركب معقد.. ذلك أنه ما من متفحص لأقصوصتها إلا ويلقى نفسه إلى الالتفاف صوب أقصوصة يوسف إدريس، محتاجا إلى استنطاق الرمز فيهما معا تقصيا لوجوه الائتلاف والاختلاف بينهما.

ومع ذلك بالإمكان أن نطلق مع مصادرة أساسية مفادها أن أقصوصة ،رأس الجمل، وإن نسجت على منوال ،الخدعة، واستمدت منها فكرتها الأساسية، فلا مجال البتة لاعتبارها نسخة مطابقة لها. والنسج على المنوال - كما هو معلوم - لا يخلو منه الأدب في مجمل العصور والأصقاع وما هو بعيب يؤخذ عليه المتأخر، طالما أنه لا وجود لنص ينبثق من ذاكرة بيضاء، وإنما المدار على حسن التوظيف والجنوح إلى الإضافة.

لئن انطلق يوسف إدريس في أقصوصته من فكرة بقوله على لسان الراوي : ،لابد لكل مرة من أول مرة،(12)، فإن مسعودة أبو بكر استهلكت القص بحدث : ،طلع فجأة على شاشة الحاسوب،. وتوخت طريقة الإرجاء، إذ لا تتبين هوية الفاعل إلا عقب ما يربو على اثنتين وأربعين كلمة.. ومن ثم اتسمت بدايتها بالغموض مما أكسبها وظيفة إغرائية درامية. وجملة ،طلع فجأة على شاشة الحاسوب، تغدو بعد بضعة أسطر أكثر انكشافا بقولها : ،طلع علي رأس الجمل،. فتتحدد المعالم وتنضح العلاقات فإذا بنا أمام حدث له ظاهر وباطن، أو قل حدثا لا ينبغي أن نقف في فهمه عند بنيته السطحية.

إن ظهور رأس الجمل على الشاشة أمر يخرق المألوف ويشي بالتحاف الشخصية أو الفاعل بالرمز. وبسبب من ذلك الاختراق تبدى الرمز مشوبا بالعجيب مما يسمح لهذه الظاهرة بأن تُقرأ من زاويتين : القراءة الرمزية والقراءة العجائبية.

ومثلما حفّ الرمز بالشخصية القصصية اكتنف كذلك الحدث حينما مضى رأس الجمل يبتلع المساحة المرقونة على شاشة الحاسوب بشفاهه الثلاث الغليظة.. وليست هذه المساحة في الظاهر سوى مقال صحفي لجريدة أسبوعية.. بيد أنها في حقيقتها حيز استخدم رمزا لكل عملية إنشاء وكتابة. إنه الفضاء الذي يحبره

الكاتب من أجل التعبير عن فكرة والإضطلاع برأي. يظهر رأس الجمل حينئذ فيلتهم - على حد تعبير الراوية - ،الأحرف يمتصها بشفاهاه في صمت غريب..

إن رأس الجمل في أقصوصنا هذه ذو دلالة محددة لا نختلف في استقرارها ولا نلاقي في ذلك عنتا، فهو يظهر لينجز فعلا معيناً يرمز إلى سلطة الرقابة المشرعة في وجه النص المبتدع.. وليس هو بأي نص.. فقد أكدت الراوية أنه لا يلتهم النصوص المتعلقة بالفن والرياضة والأخبار المتفرقة.. وإنما بلاؤه مسلط على نوع خاص من النصوص لم يُذكر بصريح اللفظ ويستشفّ كنهه من خلف السطور. وجميع النصوص المخزنة في الحاسوب لم يشملها الحذف ولم يلحق بها أي أذى باستثناء مقالها الصحفي.. وتبعاً لذلك أدركت الراوية أن رأس الجمل لا همّ له سوى أن يستهدفها هي بالذات. وكلما اجتهدت من أجل التخلص من سلطة الرقيب وإيجاد مخارج أخرى، كان الفشل مآلاً محتوماً. فقد مر المسار السردى في أقصوصه ،رأس الجمل، بالمحاولات التالية :

- الكتابة على الحاسوب، وقد تكررت المحاولة ثلاث مرات أفضت جميعها إلى مسح النص المرقون.

- الاستعاضة عن الحاسوب بالعود إلى الأصل واستعمال القلم والقرطاس، فإذا البلاء نفسه يصيب الورقة.

- اللجوء إلى وسيلة أخرى فنقلنا من المکتوب إلى الشفوي وهي استعمال آلة التسجيل، وقد استغرق ذلك ستين دقيقة توهمت فيها الراوية أنها تثبت وجودها وذاتها ومواقفها بواسطة صوتها العالي المتدفق المليء بالتحدي.. والانتشاء.. إلا أن النتيجة ،لا شيء.. لا شيء غير الصمت..

وهكذا تتالت خمس محاولات شكلت حلقات متعاقبة لا هدف يجمعها سوى بلورة المقصد من كتابة هذه الأقصوصة، فكلما أضافت الكاتبة حلقة اكتملت دائرة الرمز وتعمقت قضية الرقابة التي تضيق الخناق على المبدع وتلجم قلمه ولسانه على حدّ السواء.

وعلى نحو مخالف لما تقدم ذكره، بدت صورة رأس الجمل في ،الخدعة،، فقد اكتفى يوسف إدريس بأن جعل هذا الرمز يظهر فقط دون أن ينجز أي فعل ،لا يفعل أي شيء أبداً إلا أن يطلّ، مجرد يطلّ، بهذه الكلمات ختم الكاتب أقصوصه.. وفي ثنائيا مقاطعها ظهر رأس الجمل ست مرات كان محافظاً في كل مرة منها على مجرد النظر، من عل إلى أمام، دون إتيان أي حركة، إشارة إلى رأس السلطة يشرف من أعلى، ويحرص على مراقبة الجميع.

كما أن ظهوره لم يكن سراً مقصوراً على الراوي، وإنما شمل المجتمع بأكمله، ففي الحافلة كان يظهر، وفي مكتب الإدارة على مرأى من الموظفين، بل

كانوا يتناقشون في حضرته وهو يطل من فوق محدقا صامتا.. ولا أحد يندهش من وجوده أو ينزعج أو يخاف.. لقد أضحى رأس الجمل يتعايش مع الجميع تعايشا سلميا هادئا، ولم يكن مناوشا مشاكسا كما هو الحال في أقصوصة مسعودة أبو بكر. ولا مرا.. في أن هذا الإجراء، في الخدعة، يستبطن تلميحا إلى التسليم بالأمر الواقع وتعريضا بالرضى والخضوع.. حتى أضحى الأمر من فرط تغلغله كالعادة المكتسبة. وهو رضى يتنافى مع رمزية البشاعة التي وصف بها رأس الجمل..

ويغدو - حسب يوسف إدريس - لكل منا رأس جمل له الأنا القامعة المتسلطة والموجهة والتي تلزمه دوما على القبول.. ولعله لهذا السبب بالذات اختارت مسعودة أبو بكر تلك الجملة المركزية التي صدرت بها أقصوصتها وهي المعربة عن عدم الاندهاش أي عن عدم إبداء أي موقف مناهض.

ونستخلص من المقارنة وجود نقطة اختلاف أساسية باعتبار أن ظهور رأس الجمل أقصوصة مسعودة أبو بكر اقترن بإنجاز فعل ترتب عنه رد فعل قامت به الراوية فهي لم تكتف بقبول الظاهرة وإنما اهتزت لها واندھشت وسعت إلى التحرر منها.. غير أن سعيها أفضى بها في نهاية المطاف إلى مجرد الشتم والسب.. علامة على عجز المثقف عن التصدي الجذري والمعالجة المجدية.

وتبعاً لذلك بدت الراوية في هذه الأقصوصة على درجة من الانفعال تشي بانعكاس ذاتيتها في مستوى الخطاب.. والحق أن الذاتية الأدبية لم تظهر فحسب عند الإعلان عن موقف الشتم في أواخر الأقصوصة، وإنما نعثر عليها في ثنايا النعوت والأوصاف - وهما نقطة التقاء بين الكاتبين فكلاهما اتفق على إبراز بشاعة رأس الجمل، وكأنهما يرمزان بذلك إلى موقف موحد يتخذه المثقف العربي الملتزم تجاه الوضع المتردي فهو لا يمكن أن يصور إلا بصفات سلبية.

ومتى قمنا بعملية جرد نتقصى فيها النعوت المستعملة لوصف رأس الجمل وجدنا لدى يوسف إدريس عبارات من قبيل «شفاهه الثلاث بشع منظرها»، و«شفاه كبيرة إلى حد الورم»، ووجدنا لدى مسعودة أبو بكر: «وجهه البشع»، و«شفاهه المتهذلة الكريهة»، و«شفاهه الجهنمية الثلاث»..

إن تركيز الأوصاف في معنى القبح دليل على بشاعة القضية المطروحة، فبشاعة منظر الشفاه ترمز إلى بشاعة الرقابة. لقد جعلت الشفاه عادة تؤكد الكلام وتبتلع الخطاب ومن ثم حادت عن وظيفتها الطبيعية. إن البشاعة في الأقصوصتين وصف يُضمر موقف الذات الواصفة. وهو ما ذهب إليه بعض الدارسين(13) حينما ارتأى أن الذات تعلن عن نفسها عند الإحالة إلى الأنا إحالة مباشرة عن طريق الضمائر والأفعال والنسبة، أو إحالة ضمنية تستشف من النعوت المستعملة التقييمية والانطباعية أي من النعوت الواصفة التي تشي بنفسية

الواصف. وفي الحاليين معا تعين الذات ذاتها في الخطاب. ولا إمكان عندئذ للحياة والغياب. ذاك ما تجلي لنا من خلال الأوصاف المذكورة آنفا.

لكن من مظاهر التمييز، إلى جانب الفعل ورد الفعل، اختلاف رمزية النهاية في أقصوصة «رأس الجمل» عن نهاية «الخدعة». تقول الراوية: «في لحظة حداد مغمسة في اليأس، سمعت عبر أرجاء البيت جعجعة عالية متصلة! أجل يا أستاذ يوسف! هل كان رأس الجمل يجعجع عندك في «الخدعة»، إنها جعجعة رهيبة، طويلة.. حادة. مرعبة. لا أظنك قد ابتليت بها. اندهشت حد المرض يا أستاذ يوسف. لكن رأس الجمل ظل.. بات.. أصبح.. أمسى.. وما زال.. وما فتى يجعجع..»

ترمز الجعجعة إلى صولة الرقابة وعلو صوتها، والجعجعة في التعريف اللغوي أصوات الجمال مجتمعة. وترمز سلسلة النواسخ التي انغلقت بها الخاتمة إلى تأكيد دوام هذه المعضلة، واستمرارها على نحو يبدو من المستحيل إزاحته. وتأسيسا على ذلك ليس رغاء الجمل هذا من قبيل ذلك المثل «أسمع جعجعة ولا أرى طحنا» يضرب للرجل الذي يكثر الكلام ولا يعمل والذي يعد ولا يفعل، وإنما هي جعجعة فاعلة مؤثرة مصيرية.

وبسبب من ذلك أيضا بدت بلية مسعودة أبو بكر - إن جاز لنا تخطي أصوات الرواة والمرور رأسا إلى مبتدعيها - أكبر من بلية يوسف إدريس. ألم تخاطبه على لسان راويها قائلة: «إنها جعجعة.. لا أظنك قد ابتليت بها؟»

استوحت مسعودة أبو بكر الرمز من مخزون قصصي عربي حاورته ووظفته توظيفاً مخصصاً بها من خلال صياغة أحداث جديدة استخدمت فيها سجلا تكنولوجيا عالميا حديثا على غرار الحاسوب والفأرة وجدول التعليمات وحقيبة الوثائق.. واجتهدت في ترجمة هذه المصطلحات، فبدا الحدث مختلفا عن الوقائع التي مرت بها أقصوصة «الخدعة».

غير أننا ألفينا توسلها بالرمز يجي. على نحو شفاف ظاهر مكشوف بحيث يتيسر فك مغالقه إن كانت له مغالقة دونما عنا.. وفي ذلك تراجع لوظيفة الرمز الإيحائية الفنية، خلافا للرمز في «الخدعة»، فقد كان الجنوح فيه إلى التعقيد أشد وأعمق.. ومن ثم كان أكثر قابلية لتعدد درجات التأويل بحيث يظل السؤال قائما: هل يعني يوسف إدريس برأس الجمل الزعيم فحسب؟ أم يعني به الفرد الخانع القانع؟ أم يعني به الجماعة المستكينّة الراضية؟.. أي عبارة أخرى هل هو الأنا أم الآخر؟ هل هو السانس أو الموسوس؟

وفي الجملة نشير إلى أنه يحف بالرمز خطران على طرفي نقيض: السقوط في التبسيط والتبسيط فإذا الرمز منكشف على نحو سافر، والإيغال في التعقيم والإلغاز فإذا هو مستعص عن تناول.

وما من ريب في أن الأقصوصة الجيدة هي التي تستخدم الرمز بمقدار موزون دقيق ليس فيه استنفاص من قدرة القارئ على فهم المسكوت عنه وعلى فكّ الإشارة الخفية، وليس فيه تعجيز فيلغي المتلقي نفسه أمام ضرب من الطلاس.

لقد استندت مسعودة أبو بكر في بناء أقصوصها إلى مرجعتين تختلفان وتكملان: الأولى إنشائية نصية تجسمت فيها العودة إلى الموروث القصصي وإلى رموزه ورواده المشهورين، اعترافا بالسبق وبحثا عن التواصل والإضافة وهو ما حصل باعتار تمايز البرامج السردية في الأقصوصتين. والثانية واقعية محسوسة لم يستطع الطابع العجائبي الذي اكتنف الفواعل والأحداث أن يطمسها، فإذا النص بلورة صريحة لقضية الحريات وبالتحديد لعلاقة العمل الصحفي بالرقابة السياسية.

هوامش

- (1) مسعودة أبو بكر، وداعا حمورابي، دار سبراس للنشر، 2002.
- (2) وردت القائمة التالية من إصدارات المؤلفة في الغلاف الخلفي لمجموعتها الشعرية: لؤلؤ لجيد الكلام، دار الإتحاف للنشر، 2002 - طعم الأناناس، قصص، منشورات الأطلسية، 1994 - ليلة الغياب، رواية، دار سحر للنشر، 1997 - شهادة نميل، قصة للأطفال، دار الإتحاف، 1998 - طرشقانة، رواية، دار سحر للنشر، 1999 - عقد المرجان، نصوص، الخدمات السريعة بقباس، 2000.
- (3) لقد رصدنا لمسعودة أبوبكر أيضا مساهمات نقدية في الصحف والمجلات التونسية منها تقديمها مجموعة جلول عزونة القصصية «عشقي لمن يبقى»، في جريدة الصباح بتاريخ 23 جوان 1998، ومقالها، قراءة، في راحة العنبر لمنيرة الرزقي، بمجلة قصص ع 119، 2001 ...
- (4) من هذه الأقاصيص التي أنشأتها الكاتبة نذكر: التاريخ والأرض، مجلة قصص، ع 119، جانفي/مارس، 2002. وجمرات العبور، مجلة الحياة الثقافية، ع 145، ماي 2003 ...
- (5) عقد ابن رشيق القيرواني بابا في كتاب العمدة أسماء باب الإشارة حيث استعمل مصطلح الرمز قائلا: «واصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة»، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص: 306.
- (6) ابن منظور، لسان العرب، مادة رمزن المجلد 5، دار صادر بيروت، د.ت. ومما ورد في هذا التعريف قوله: «رمز يرمز رمزا». وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: «ألا تكلم الناس ثلاث آيات بالإرمزا».
- (7) من هذه الدراسات نذكر مقال محمد الصالح بن عمر: من أمثلة الرمزية في القصة التونسية قبل التحول، الحياة الثقافية، ع 116، جوان 2000، ص 119 - ص 123. ومقال الهادي الغابري: قناع الرمز في القصة التونسية، الحياة الثقافية، ع 129، نوفمبر 2001، ص 126 - ص 131.
- (8) في الأصل: «كلنا اندهشنا كلما ظهر، لما ظهر»، يوسف إدريس، بيت من لحم، دار مصر للطباعة، د.ت، ص: 92.

- (9) المرجع نفسه.
- (10) أحمد الجوة، الغموض في بعض أقاصيص يوسف إدريس، الحياة الثقافية، ع 131، جانفي 2002. وقد اعتنى أيضا في مقاله هذا بأقصوصة بيت من لحم..
- (11) المرجع نفسه، ص 124.
- (12) يوسف إدريس، بيت من لحم، ص 87.
- (13) Catherine Kerprat Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Collin, Paris, 1980, p. 73.



تصويب

نعذر لقراء القصص، الكرام عن تسرب بعض من الأخطاء، في الدراسة المعنونة بـ «البناء الزمن» في روايات إبراهيم الكوني، الرباعية نموذجاً لصاحبها : أحمد البديري والذي ورد في العدد السابق (125) جولية/سبتمبر 2003 . وفيما يلي قائمة بالأخطاء المصوبة.

الصواب	الخطأ	الصفحة والسطر
البناء الزمن... رباعية الخسوف	أنباء الزمن... الرباعية الخسوف	العنوان
مظهريين	مظهرها	ص : 49، س : 5
Le temps historique	Le temps de l'histoire	ص : 21، س : 19
حالة التوازي	حالة التوازن	ص : 51، س : 19
الانطلاق من وسط	الانطلاق وسط	ص : 26، س : 27
تنشعب	تنشعب	ص : 27، س : 6
الاسترجاع الخارجي	الاسترجاع الخارجي ويطلق...	ص : 52، س : 6
Analépse externe	Analépse externe	الاسترجاع الداخلي
ويطلق...	الاسترجاع الداخلي	ص : 8، س : 10
Analépse interne	Analépse interne	الاسترجاع المزجي
Analépse mixte	الاسترجاع المزجي	ص : 53، س : 4
كلما تقدم	كما تقدم	ص : 54، س : 3
وانعزله	وانزله	ص : 9، س : 17
وإنما أن تكون	إنما أن تكون	ص : 22، س : 15
الإلمام بها	الألمام بها	ص : 61، س : 15
مسكونا	مسكونا	ص : 64، س : 1
التخليص	التخليص	ص : 28، س : 5
الشرق	الشرق	ص : 65، س : 5
بتضمنها	يتضمنها	ص : 66، س : 5-6
النوق	الذوق	ص : 20، س : 29
زق - زح	زق، ق، زح	ص : 67، س : 25
أباد	أبادا	
لردع	أردع	
وزمن الكتابة فإن التحليل لا هو وقف	وزمن الكتابة وإنما...	
كلي للسرد، ولا هو تعادل كلي بين		
زمن الحكاية وزمن الكتابة وإنما هو...		
ملحق بالقص المفرد	ملحق المفرد	ص : 93، س : 26-27
أسوف بن غوما	أسوف ابن غوما	ص : 72، س : 6
تحدثنا طويلا واستعاد...	تحدثنا طويلا واستعاد...	ص : 19، س : 22
الشیطان	الشیطان	ص : 73، س : 4
بهذه	بهذه	ص : 7، س : 24
أمود	أسود	
كالقبر	كالقبر	

أدراسة محايدة أم نقد أدبي ؟ نظراً في تحليل محمد القاضي للأقصوصة

أحمد السماوي

توفر لمحمد القاضي، عبر سنوات من البحث في الظاهرة السردية، مجموعة من الدراسات يمكن أن تمثل نواة متني نقدي يصلح للدرس. وإذا كانت هذه الدراسات متعددة الاهتمامات، فمنها ما يتعلق بالسرد العربي القديم، ومنها ما يتعلق بالرواية، ومنها ما يتعلق بالأقصوصة، فقد رأيتُ الاقتصار على النظر في ما كتبه القاضي في المجال الأقصوسي تحديداً. ولي من ذلك دراسات ثلاث (1) تتعلق بأقصوسيين هما لمحمود تيمور ويوسف إدريس. والذي يدعم أن التصور الذي يصدر عنه القاضي في دراساته واحد، خضوع هذه الدراسات لنسق ثابت سماه «مستويات التحليل السردية» تارة، ومارسه أخرى دون تعيين. وأحال في إحدى الدراساتين، وهو بصدد النظر في مستوى الدلالة، إلى الدراسة الثالثة التي تبدو إلى التنظير أقرب منها إلى التحليل. وإن كان يربطها بالتحليل -وفي مستوى منه بالذات- رباط وثيق. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن النظر في هذه الدراسات، وبالذات، في التحليلين المتعلقين بأقصوستي تيمور وإدريس، يسمح بتبيين الخطة التي وضعها المحلل لنفسه، والأهداف التي ارتأها لها. فهو قد حدّد أفق انتظار المستقبل سلفاً عندما جعل دراستيه تنضويان تحت لافتة الدراسة العلمية مادام تحليل «الرحلة» ليوسف إدريس مندرجا ضمن تطبيق المنهج الإنشائي في تحليل النصوص السردية، ومادامت مقارنة «يا سادة يا كرام» لتيمور تخضع حرفياً لمستويات التحليل السردية أي للمنهج الإنشائي ذاته. فهل تعني الدراسة الحايثة (L' étude immanente) شيئاً ميبأنا للنقد الأدبي ؟

يعرف، أو سواد ديكرو، (Oswald Ducrot) و، تزفيتان تودوروف، (Tzvetan Todorov) -في إطار حديثهما عن التاريخ الأدبي- الدراسة المحايدة بأنها القراءة أو الوصف أي الدراسة الباحثة عن إعادة تشكيل للنص، وهي، إذ تفعل ذلك، تتناول موضوعها بطريقة تزامنية (2). ويعرف محمود طرشونة -وهو يعرض لأصناف النقد فيقسمها إلى ثلاث مختلفة متكاملة في آن معا هي النقد الإعلامي، والنقد الجامعي (3) والنقد الأدبي، فإذا هو، تحليل للنصوص وبيان لخصائصها الفنية

والمضمونية، فضلا عن تقويمها وتصنيفها، والنقد الجامعي، فإذا هو نظر في النصوص الأدبية موضوعي، قوامه التفكير والتركيب والمقارنة ومحاولة الفهم (4)، ففي أي من هذين القسمين يندرج عمل القاضي، أهو دراسة محايدة أو نقد جامعي، كما يسميه طرشونة، أم هو نقد أدبي؟ وهل بالإمكان أن يكون هناك نقد أدبي دون نقد جامعي، أي هل بالإمكان التقويم والتصنيف دون تفكير ولا تركيب ولا مقارنة ولا محاولة فهم؟ وما ذهب إليه ديكرو، وتودوروف، لا يميز النقد الأدبي من النقد الجامعي، فكلاهما واحد، وإني، إذ أقر طرشونة على أن تحليل القاضي للأقصوصة لا يندرج ضمن النقد الإعلامي الذي يتلقف الأثر إبان صدوره ويسارع بالتعريف به (5)، فإن الدراسة المحايدة أي القراءة أو الوصف تجمع بين قسمي النقد الآخرين المسمى أدبيا والمسمى جامعيًا في آن معا، وسيتضح، من خلال تبين الخطة التي سار على هديها القاضي في تحليله النصوص الأقصوصية، مدى الارتباط بين هذا النقد وذاك. ولاكتشاف هذه الخطة، سعيت، أولا، إلى تلمس المنهج المتوخى في التحليل، وعملت، ثانيا على تقويمه.

I. منهج التحليل السردى

يقوم هذا المنهج أساسا على ثنائية قارة هي التفكير والتركيب، ويتم التفكير في مستويات الأعمال والفواعل والخطاب، ليقع التركيب في مستوى الدلالة. وأن يستأثر التفكير بمستويات ثلاثة لئلا تخلص الدلالة إلا بمستوى وحيد محدود، فذلك مرده إلى أن المعنى مهما يعل شأنه، يبيّن ضبطه، بيد أن توفير المادة للإحاطة به يتطلب جهدا، إذ المطلوب الإلمام بالظواهر المعبرة عنه من جوانب مختلفة.

I.1. التقطيع

يعنى التفكير أول ما يعنى بتحديد مقاطع النصّ المدروس، لتؤخذ مقاطعه الجزئية، بعدئذ، بالقول تفصيلا. ويعتمد في تبين هذه المقاطع الجزئية على ثنائيات يوجه بها الباحث قراءته، ولا ضير في أن تتكرر هذه الثنائيات لأن في ذلك بحثا عن الثابت والمتحول فيها، ولأن مؤداه استنتاج الفكرة المولدة التي تشق النصّ/الأقصوصة كله (6)، وربما الانتباه لنتائج ما كان بإمكانها أن تتجلى لولا هذا التكرار (7).

وقد يبدو التكرار مبالغًا فيه، لكنّ النظر المتأنّي ومتابعة خطة الباحث التحليلية ينفيان ذلك. فما استخلصه القاضي في تحليله، يا سادة يا كرام، من ازدواجية للمقاطع، يبدو أنه ليس هو المتحكم في ازدواجية الفواعل وازدواجية

البرامج السردية، وإنما التحليل هو الذي أدى به إلى هذا الاستخلاص (8). فالتفكيك هو الذي سمح بما لا يسع القراءة العجلى أن تتيهه، وهو كشف العناصر الخفية للنص، ومن ثم، فهمه على أساسها. فإيجابية الدراسة المحايثة، إذا، هي الوقوف على تفاصيل في العمل، وضبط منطق للبناء السردى يبدو أنه خلو من أي تصور ثابت سابق، اللهم إلا ما اتصل بآليات البحث. أما نتائجها، فهي رهينة بالتحليل المجرى. وآيا ما تكن النتائج، فإن الأدوات الإجرائية المستخدمة لبلوغها تقتضي وقفة ولو وجيزة. فمفهوم المقطع الجزئي الذي كثيرا ما يستخدمه القاضي ولا يحيل، عند الكلام عليه، إلى أي باحث بعينه، يبدو أنه بسبب مما أسماه «بارط، المقطع الأصغر» (micro-séquence) ويعني به الوحدة السردية المنضوية ضمن وحدة أكبر هي المقطع. ولعل ما يعزز هذا المفهوم ما ورد في تحليل «يا سادة يا كرام..» فالأقصوصة تحتوي مقطعين تامين، يتوزع الأول منهما إلى مقاطع جزئية أربعة، في حين يمثل الثاني وحدة متكاملة (9). وإذا صح أن هذا هو مفهوم المقطع الجزئي، فالواضح أن القاضي قد أولاه أهمية كبرى. ربما يكون السبب فيها ما وفرته النصوص المحللة من إمكانيات لم يكن للمنهج، لو طبق آليا، أن يقدمها.

2.1. السردية

إن العناية بالمقاطع الجزئية لا تقل عن عناية الباحث بالثنائيات التي تشقها. وإيلا، هذه الثنائيات أهمية مرده إلى كونها تلبي مطلب السردية، أي التحول من الانفصال إلى الاتصال أو من الانقطاع إلى الانفصال. وتقديم إحدى هاتين النتيجةين كما اتضحت من خلال الأقصوصة، وفي آخرها بدرجة أساسية، يبين العلاقة القائمة بين الذات وموضوع رغبتها. وفي صنيع الباحث ذلك، خدمة للتحليل مادام لا يكتفي بها، بل يقدم ترسيمه للمسار السردى تتوفر فيها الفواعل الستة القائمة عليها القصة. وإذا ما عرض هذا الباحث للسردية (narrativité) أي ما تقوم به الأقصوصة خطابا متميزا، تراه لا يكتفي بتقديم نمط أوحد للجمل السردية (propositions narratives)، بل قد تضطره الحاجة إلى عرض نمطين شأنه عند تحليل «الرحلة، لبوسف إدريس. فهو بعد أن علق على الجمل السردية التي اختصت بها الأقصوصة إبان ذروتها الدرامية استدرك قائلا: «على أننا يمكن أن نلمح في هذا النص مغامرة أخرى...» (10). ولعل ما دعاه إلى اقتراح تأويل ثانٍ للأقصوصة غموضها واحتمالها أكثر من معنى وأكثر من قراءة.

وقيام التحليل على تفكيك الأقصوصة إلى وحداتها الدنيا وعلى البحث عن مقومات السردية فيها يستوجب الكشف عن المنهج الذي إليه ينتمي مثل هذا التحليل ليرى ما إذا كان مستجيبا لمنهج مضبوط يطبق أم متصرفا في مناهج عدة

يكيفها بحب ما تمليه الأقصوصة المنظور فيها.

3.I. المنهج

لئن كانت الخطة المتبعة في قراءة الأقصوتين واحدة أو تكاد، فإن ما يثير الانتباه هو تحاشيها الوقوع في التطبيق الآلي لمنهج أحد السرديين المعروفة. فلا، بروب، (Propp)، ولا، بارط، (Barthes)، ولا، تودوروف، (Todorov)، ولا، غريماس، (Greimas)، ولا، جينات، (Genette) بقادرين على أن يفرضوا خططهم في العمل، وإنما هم جميعهم حاضرون بشكل أو بآخر في الخطة التي انتهجها القاضي في التحليل. وأول ما يؤكد استقلال هذه الخطة وارتهانها إلى مناهج هؤلاء السرديين في آن معا، توفر أثرهم دون أن يكون لأي منهم تفوق يمتاز به من سواء. فلبروب، حضور يتمثل، أولا، في صياغة الباحث عناوينه في شكل مصادر سواء تعلقت بالمقاطع تامة وجزئية أو بالثنائيات التي تشكلها (11). ويتمثل، ثانيا، في استدعائه مفهوم الوضع الأولي هو ليس وظيفة، وإنما هو عنصر بنائي هام، (12) عند تحليله، يا سادة يا كرام، (13).

وثاني ما يؤكد هذا الموقف المزدوج، اللجوء إلى صياغة المفاهيم التي أوضحها، تزفيتان تودوروف، في تصوّره منهجه، صياغة خاصة، ولا يعني هذا تعبيراً عن مفاهيم مغايرة، وإنما هو تجاش للترجمة الحرفية لمسميات هذه المفاهيم؛ فإذا بمقولات، تودوروف، الثلاث، وهي **زمان الحكاية وصيغتها ومظهرها**، **الزمان**، وأباليب القصص وأنماط الرؤية، ولا مراء في أن هذه المسميات أقرب إلى روح العربية من سواها. وليس متصور مستويات التحليل، في آخر الأمر، إلا إعادة إنتاج للمفهوم الذي بلوره، بارط، عند تحليله الحكاية تحليلًا بنيويًا. فقد وزع المستويات إلى **الوظائف والأعمال والسرد**، وهو ما عبّر عنه القاضي **بمستويات الأعمال والفواعل والخطاب**، ولغريماس، حضور بين سواء في مستوى الأعمال عند الحديث عن قطب دلالي يحوم حوله النص (14) أو في مستوى الفواعل عند الحديث عن البرنامج السردى المفرد أو المزدوج (15). ولئن كان خص الفواعل بمستوى ثان من مستويات التحليل يدخل ضمن منهج، بارط، البنيوي، فإن طائفة العلاقات القائمة بين الشخصيات الثماني في، يا سادة يا كرام، تدخل ضمن التحليل السردى، لغريماس،، إذ هو الذي يتكلم على اتصال وعلى انفصال (16). وهكذا يبدو أن التصرف في آثار السرديين لا يكمن فقط في التأليف بين مناهج متعددة، يأخذ منها ما يميزها، بل يتم في مستوى المفاهيم تحوّر تسميتها والمحتويات تعديل فصولها. كل ذلك يحقق به الباحث استقلاله عن هذه المناهج. فهو لا يأخذ من أي منها إلا ما يراه بخطته في البحث صالحا. بيد أن هذا الاستقلال

لا يمنع في شيء الارتهاان إليها مفردة ومجموعة. وأبرز دليل على ذلك إغفال الباحث الكلام على الفضاء الأقصوي في وقت يؤلى فيه الزمان أهمية كبرى. وإهمال الكلام على الفضاء هو مما اشتركت فيه المناهج مجموعة. وإن بتفاوت بينها، إذ كلام بروب، على الرحيل والعودة، وانتقال البطل في المكان من بلاد إلى أخرى، ووصوله خفية إلى بيته أو بلاد أخرى يُستفاد منه النظر في الفضاء، وهو ما لم يتيسر حضوره في المناهج الأخرى جميعها.

أما مستوى الدلالة -وهو المستوى الرابع من التحليل الأقصوي- فهو مما يبدو أنه دفع بما عرض له «تودوروف» في مقاله «مقولات الحكاية الأدبية» (17)، وفي كتاب «البنوية؟ ما الإنشائية؟» عندما ضبط لهذه الإنشائية مداخل ثلاثة هي المظهر الدلالي، والمظهر القولي، والمظهر التركيبي (18) إلى أمداً أكثر سعة. فتودوروف، في مصدره، له يول هذه المسألة إلى النزر اليسير من الحيز الذي خصّصه لتحليل القصص وضبط إنشائية النشر. في حين أن القاضي قد جعل مستوى الدلالة مستوى قائماً بذاته، لم ما للمستويات الأخرى من الخطوة. وهذا دليل آخر على الطابع المزدوج للخطة التي رسمها الباحث لنفسه، وهي التوفيق بين الارتهاان والاستقلال. فهو، إذ يهتم باستخراج بنى النص الصغرى، لا يقرّ بانغلاق النص/الأقصوصة عن الحياة، بل هو يذهب إلى ما ذهب إليه الشكلايون الروس عندما جعلوا اللغة الجسر الذي يقع الانتقال به من سلسلة أدبية إلى السلاسل الأخرى خارج الأدب، اجتماعية كانت أو اقتصادية أو سياسية أو ما عداها (19). وهذا ما يؤكده «تودوروف» عندما يعبر أن «الحياة جزء لا يتجزأ من الأثر، وأن وجودها على أنها عنصر أساسي منه، هو الذي يساعدنا على فهم بنيته» (20).

وإذا اتسمت خطة القاضي في التحليل السردى للأقصوصة بهذا البعد المزدوج إزاء المناهج البنوية في خطوطها العامة، فلا سبيل لها إلى ضبط مقوماتها الخاصة إلا انطلاقاً من بعض التفاصيل المحددة. وأول ما يلاحظ في هذا الصدد سعي القاضي إلى عدم استعمال المصطلح المضبوط، وهو ما قد يضطره إلى تفسيره أو تبرير اختياره إياه؛ وإنما هو يعمل على التعبير عن المتصور بمفرداته هو الخاصة حتى يكون أقرب إلى أفهام القراء مختصين كانوا أو غير مختصين. فعند كلامه على السارد الكلي المعرفة، الكلي الحضور، يقول: «إنه غائب حاضر، باهت فاعل...» ولكنه يرى الأمور من على أو من خلف» (21).

وعندما يقف الخطاب النقدي من مسألة ما موقفاً غير بين يسعى القاضي إلى بلورة المفهوم -متى رغب في توظيفه- حتى يتسنى له استعماله مطمئن البال. فالحديث عن الحياد وعن عدم الحياد في الواقعية هو مما جاء في الدراسات ضبابياً. فاضطر القاضي إلى أن يضبط له حدوده بأن جعل عدم الحياد متجسداً في

تدخل السارد في كل كبيرة وصغيرة، والتبشير فيه صفر أو خارجي، والحياد متمثلاً في التبشير الداخلي حيث تكون رؤية السارد من رؤية الشخصية (22).

ومادامت الخطة قد اقتضت انغلاقاً على النص وانفتاحاً على الحياة، واستناداً إلى هذا المنهج وذاك دون التفوق فيهما، فقد بدا أن الانفتاح على مشارب في التحليل متعددة، ومنها التحليل السيميائي، أمر ممكن. وهذا شأن القاضي إزاء رمزية الأسماء. الأعلام. فلئن أقر السرديون والسيميائيون بأن الاسم العلم وحدة دنيا لا دلالة لها، فقد أكدوا أن بإمكان دوالها أن تتوفر على إحياء ما يُستفاد من خلال القراءة بمفعول رجعي (23). وهذا ما فعله القاضي عندما عرض لستة أسماء. أعلام، فاستخرج لها دلالاتها الإيحائية مستعيناً بدوالها يفككها إلى جذورها الأصلية ويرى صلتها باشتقاقاتها المتعددة.

وبهذا تتكامل ملامح الخطة المتبعة في تحليل الأقصوصة بما يشي بتجسدها منهجاً ثابتاً، مادامت تستعمل في مقارنة أكثر من أقصوصة، ومادامت تأليفاً بين عديد المناهج التي تبلورت في ظلّ البنيوية مطبقة على السرد. ويبدو أن هذا التأليف كان استراتيجياً معدة سلفاً. فالباحث بها واع وإياها مدرك، ناهيك أنه أعلى من شأن المنهج النصاني في خاتمة كتابه تحليل النص السردّي. عندما أنكر التهمة التي تُلصق بالمنهج وهي تسطيح النصوص وتنسيب المقاربات، وأثبت بالدليل أن للرصيد الثقافي الذي به يُقحّم النص القيمة الجلي في التحكم في القراءة وتحقيق المقصد المراد بلوغه منها (24). وإذا كانت البنيوية قد ألحت على تغييب المؤلف وعلى الانهماك ببنى النص الداخلية، فهي لم تنخلق دون الدلالة، بل جعلت همّها الوصول إليها عبر هذه البنى الداخلية، دافعة بذلك الإسقاطات من خارج النص عليه.

4.1. الدلالة

إن أبرز ما يلفت إليه مستوى الدلالة الانتباه هو تحقيقه للباحث هامشاً من حرية التصرف يستعصي عليه التمتع به إبان دراسة المستويات الثلاثة السابقة. فالباحث ينطلق عن بعض العلامات في النص يركّز عليها في استخراج الدلالة، من ذلك إشارته إلى انتفاء الأسماء في الرحلة، وإن حضرت ففي اسم عبد الله، البواب، وهو اسم جامع يمكن أن يطلق على كل الناس (25)، وإلى حضور الأب بكلّ دلالاته الاجتماعية والحضارية والسياسية (26). بيد أن هذه العلامات التي يقع التركيز عليها لا تبقي استغلال الباحث النتائج المتوصل إليها إبان تحليل المستويات الثلاثة السابقة، وهذا ما نجد له أنراً في الدلالة المستخرجة لـ يا سادة يا كرام (27). والهامش من الحرية المشار إليه مرده إلى رغبة الباحث في تحقيق وجهة

نظرة الإيديولوجية المتمثلة في أنّ للأدب، مهما تكن الأدوات التي تحقق له كيانه، صلة بالسلاسل غير الأدبية، وبالذات بالمجتمع الذي أفرزه. وإلاّ يكن هذا، فكيف تفسّر نظر القاضي، لدى تحليله، الرحلة، إلى الجوانب الأدبية والنفسانية والاجتماعية والحضارية والسياسية؟

فمن التقاط علامات مميزة خاصة إلى الانفتاح على مجالات متعدّدة من العناصر المستخدمة، تتكوّن صورة الدلالة المستفادة لدى قراء أيّ أقصوصة! وبذلك تنغلق دائرة الخطّة الرباعية العناصر المستعملة لدراسة الأقصوصة دراسة محايدة.

II. التقويم

تفترض مثل هذه الخطّة وجوباً تفاعلاً مع القارئ المتابع. فهل تُقبّل هذه الخطّة على أنّها دراسة للأقصوصة علمية، مادامت تحوي عناصر ثابتة، ومادامت تستند إلى مفاهيم وأدوات إجرائية ليست ممّا يتيسّر لعموم النقاد أم هل أنّها نقد أدبيّ يستند إلى مثل ذاك التحليل العلمي حتّى لا يكون مجرد انطباعات وإسقاطا لمفاهيم على النصّ من خارجه؟

إنّ أهمّ ما تجب الإشارة إليه أنّ القاضي يسير في تحليله على هدي من النصّ، ولا يترك للمنهج أن يفرض وجهة نظره عليه؛ وما يدلّ على ذلك استخراج ما به يُصطلح على فكرة لم يرد عليها كلام في المنهج الإنشائي في تحليل القصص، رغم تعدّد المباشرين له. ومن هذه المفاهيم متصوّر التوازن الظاهري الزائف البادي في هشاشة التوازن الفريد في مقطع، يا سادة يا كرام، الأوّل (28). ولا يقتصر القاضي أيضاً على ذكر العلاقات الرابطة بين سة الفواعل، كما بلورها، بارط، في منهجه متسرّعاً، وهي علاقات الرغبة والتواصل والصراع، بل هو يخصّ كلّاً من هذه الفواعل بالدور الذي تنهض به في علاقة أحدها بالآخر. ولذلك تراه يعتمد في تحليل، يا سادة يا كرام، إلى ضبط علاقتين اثنتين ليضع الفواعل في خانات بعينها، الرئيسي منها وغير الرئيسي (29).

بيد أنّ هذا لم يمنع من حصول ما يقلق القارئ. ففي إطار إبراز القاضي بنية، يا سادة يا كرام، المقطعية أشار إلى وجود وضع أوّلي يعقبه مقطعان غير متساويين. والمستفاد من هذا أنّ الوضع الأوّلي ينسحب على المقطعين معاً، لكن ما يفاجئ القارئ هو خصّ الباحث المقطع الثاني بوضع أوّلي جديد (30). فضلاً عمّا في استخدام متصوّر الوضع الأوّلي من إعادة الاعتبار لمنهج، بروب، الوظائف، وهو ما لا تثريب عليه، فإنّ خصّ هذا الوضع الأوّلي بالاستقلال عن قصة الأقصوصة وخطابها في الآن نفسه مثير للدهشة. وليس قيام البرنامج السرد

الثاني في «يا سادة يا كرام» على ذاتين اثنتين، لكلّ منهما موضوعها بأقلّ إغراباً (31). فالدراسات السردية النظرية لم تشر إلى مثل هذا الازدواج في طبيعة الذات، وحتى عندما تحدّث «غريماس» عن هذه الثنائية، أشار إلى ما سمّاه بالذات والذات المضادة، ولهما معا موضوع واحد هو محلّ صراع بينهما. أما والحال غير الحال، فيبدو أنّ القاضي قد قاده التحليل لهذه الأقصوصة إلى افتراء شكل للبرنامج أو البرامج السردية جديد، وربما خرق به المعهود في الدراسات السابقة. وثالث ما يلفت الانتباه هو المصطلح الذي اختاره للسارد المغاير، غير المشارك في الأحداث (hétérodiégétique narrateur)، فقد سمّاه راويا خارجا من الحكاية (32)، ولا يُدري ما المعنى بالحكاية أمهي الوقائع أم هي الخطاب الذي يمثل لحمة لهذه الوقائع باعتبارها سادة ! فإن كان المقصود بها الوقائع، فقد اصطلح القاضي عليها بالخبر. أفيصحّ، آنذاك، أن يستعمل الوقائع مصطلحان اثنان متباينان، فلا ندري، آنذاك، المقصود من الحكاية ؟!

وفي ما ركّز عليه القاضي من كلام على الحياء، في مقاله، الأدب والواقع،، وأحال عليه لدى تحليله «يا سادة يا كرام»، ما شير أكثر من سؤال. فقد اتضح -من خلال مجموعة من أقاصيص تيمور- أنّ الحياء عنوان رؤية السارد المصاحبة (33)، ومثل هذا الحكم غريباً في دلالته نظراً إلى الربط العضوي بين تماهي السارد والشخصية من ناحية، والحياد من أخرى. ويزداد هذا الأمر لبساً من خلال تأكيد أنّ المكان أصبح ذاتياً (34). فكيف الجمع بين الحياء والذاتية ؟ هل المقصود بالحياد عدم تدخل الكاتب/السارد في الحكم والتصوير، وليس التبشير الخارجي، آنذاك، أولى الأنماط بتحقيق ذلك ؟ لكنّ القاضي قد جعل التبشيرين الصفر والخارجي علامة على عدم الحياء، في حين جعل التبشير الداخلي عنواناً على الحياء ! وعندما عاد إلى هذا الحياء مجدداً -كما في تحليله «يا سادة يا كرام»- ربط بين الواقعية (التحليلية) بما هي طريقة تعبير سمّاها إيهاما بالحياد، وبين سلّم القيم السائدة (35) التي فصل القول فيها في مستوى الدلالة. فهل النظر في الجوانب المتصلة بهذا الصنف من الواقعية مقصورٌ عليها أم هل النظر فيها يصح على هذه المدرسة الأدبية صحته على تلك ؟

إنّ هذه الملاحظات جميعها -وإن تعلّقت بالتفاصيل لا بالجوهر- لا يسعها أن تغمط حقّ المنهج الذي عمل القاضي على بلورته اعتماداً على التطبيق قبل التنظير. وهذا المنهج المطبق يشفع لصاحبه، أولاً، بأن يكون محققاً للدراسة المحايثة يهتمّ فيها ببنى الأقصوصة الداخلية والنقد الأدبي يرسم به علاقة النصّ بما يحفّ به من سلاسل خارجة عن الأدب. وهذا البعد المزدوج العلمي النقديّ يحقق لصاحبه، ثانياً، تقريب السرديات من عموم القراء، فتُعرض المتصورات

والأدوات الإجرائية عرضاً مبسطاً يبعد عنها تعقيد العلم. ويرتفع بها من إشكالات النقد الأدبي أحكاماً وارتسامات.

أحمد السماوي

هوامش

- (1) محمد القاضي ، * الأدب والواقع، الحياء في أقاصيص محمود تيمور، الحياة الثقافية، تونس، العدد 52، 1989، ص ص 39-47 .
- * تحليل نص، الرحلة، ليوسف إدريس، ضمن تحليل النص السردى، تونس، دار الجنوب للنشر، 1997، ص ص 111-128 .
- * مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوصة، يا سادة يا كرام،، لمحمود تيمور، ضمن مقالات في النص الأدبي، صفاقس، دار صامد، 1993، ص ص 101-130 .
- (2) أوسوالد ديكور وتزفيتان تودوروف، مادة تاريخ الأدب، ضمن مقالات في التاريخ الأدبي، ترجمة أحمد السماوي، صفاقس، 2003، ص 19 .
- (3) محمود طرشونة، من أعلام الرواية في تونس، تونس، مركز النشر الجامعي، 2002، ص 21 .
- (4) م.ن.، ص ص 23-25 .
- (5) م.ن.، ص 22 .
- (6) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوصة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م.، ص 104 .
- (7) انظر مثلاً ثنائية المحاولة والفشل في مقاطع، يا سادة يا كرام، الجزئية، م.ن.، ص ص 104-103 .
- (8) م.ن.، ص ص 102-112 .
- (9) م.ن.، ص ص 102-106 .
- (10) تحليل نص، الرحلة، م.م.، ص 121 .
- (11) محمد القاضي، تحليل النص السردى، م.م.، ص ص 19-20 .
- (12) م.ن.، ص 18 .
- (13) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوصة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م.، ص 102 و ص 106 .
- (14) يقول القاضي، في تعليقه على نظام المقاطع : «أول ما يطالعنا في هذه الأقصوصة هذه المرواحة المستمرة فيها بين الاجتماع والانفراد وهي عامل توحيد بين عناصرها، يجوز لنا أن نجعله قطبا يحوم حوله النص، م.ن.، ص 107 .
- (15) انظر تحليل، الرحلة، ص ص 122-123 وتحليل برنامجي، يا سادة يا كرام، الانصالي والانصالي، م.م.، ص ص 111-112 .
- (16) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوصة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م.، ص 109 .
- (17) Tzvetan Todorov; les catégories du récit littéraire, in *L'analyse structurale*

du récit, Paris Editions du Seuil Coll. Points, 1981, p. 156.

- (18) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال، سلسلة المعرفة الأدبية، الطبعة الأولى، 1987، ص 30-74 .
- (19) يوري تينيانوف، عن التطور الأدبي، ضمن مقالات في التاريخ الأدبي، ترجمة أحمد السماوي وتقديمه، صفاقس، 2003، ص 37 .
- (20) Tzvetan Todorov; les catégories du récit littéraire, *op.cit.*, p. 156.
- (21) محمد القاضي، الأدب والواقع، الحياض في أقاصيص محمود تيمور، م.م. ص 42 .
- (22) م.ن. ص 45-46 .
- (23) انظر أحمد السماوي، في نظرية الأقصوة، صفاقس، 2003، ص 118 .
- (24) محمد القاضي، تحليل النص السردى، م.م. ص 130 .
- (25) محمد القاضي، تحليل النص السردى، م.م. ص 126 .
- (26) م.ن. ص 127 .
- (27) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م. ص 119-123 .
- (28) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م. ص 108 .
- (29) م.ن. ص 109-110 .
- (30) م.ن. ص 106 .
- (31) م.ن. ص 112 .
- (32) م.ن. ص 117 .
- (33) محمد القاضي، الأدب والواقع، الحياض في أقاصيص محمود تيمور، م.م. ص 44 . يقول، الحياض في حقيقته تصوير لعالم قلب غائم لا يجد فيه القارئ موطن قدم صلباً ولا يخضع فيه لتوجيه من خارج النص السردى، لأن رؤية الراوي فيه هي أساساً رؤية مصاحبة..
- (34) م.ن. ص 45 .
- (35) مستويات التحليل السردى مطبقاً على أقصوة، يا سادة يا كرام، لمحمود تيمور، م.م. ص 119 .

من مظاهر التجريب في القصة القصيرة التونسية

محمد نجيب العمامي

- تمهيد

التجريب مفهوم إشكالي. فهو قد يُستخدم استخداماً تهجينياً فيُعدّ كتابةً المبتدئ الذي ما زال يتحسّن، في عناء وتعثّر، طريقه في مجال الممارسة الإبداعية (1). وقد يسلم من التهجين فتقترن به دلالات إلى الإيجاب أقرب ولكنه يكون إلى اللبس أدنى. فهو يُذكر في بعض الدراسات مرادفاً لعبارات أخرى مختلفة كالحدثانة والطلايعة والإبداع (2) فيحصل الإيهام، بالتطابق وعدم فوارق ولو جزئية تميّز بين هذا المصطلح وذلك. وحتى إن لم توهم بذلك فإن استعمالها في شكل مترادفات يميل إلى تهميش تلك الفوارق وصرف النظر عنها (3). وهو، في جانب بارز من تعريفه الاصطلاحي مقياس فرادة واختلاف (4). بل ثمة من يرى أنّ الأدب يكون، تجريبياً إذا جدّد في الأشكال وكان صريح الرقّض لسنن الإبداع والقراءة (5) في حين يذهب آخرون إلى أنّ التجريب خروج عن السائد والمألوف (6) وإنشاء على غير مثال (7) وغزو للمجهول (8).

تكشف هذه التعاريف المختلفة ضخامة مشروع التجريب. وهو مشروع بينت الدراسات التطبيقية استحالة تحقيقه الأمر الذي يقرب هذه التعاريف من الشعارات والنوايا الطيبة بل وربما الادعاءات. فالإنشاء الذي ينطلق من فراغ مشروع يائس وسبيله مسدود (9). وبناء عليه سنعتبر تجريباً كلّ محاولة لتجاوز بعض سنن الكتابة القصصية السائدة. أي أنّ التجريب في نظرنا خروج نسبي عن السائد والمألوف. ويتحدّد هذا الخروج بالإجابة عن هذه الأسئلة: ما هو السائد في القصة القصيرة؟ وما هو المألوف فيها؟ بل ما هي القصة القصيرة أو الأقصوصة أصلاً؟ وهذا السؤال، الذي قد يبدو مسقطاً، يكتسب أهميته من دور التعريف في رسم الحدود والضوابط التي إذا ما تجوّزت، تعلّق الأمر، في نظرنا، بتجريب.

القصة القصيرة جنس أدبي أعطي تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً للدارسين والمبدعين على حدّ السواء. ومما عرفت به قول أندري جيد: «وضعت الأقصوصة من أجل أن تقرأ دفعة واحدة، وقول غوته: «الأقصوصة حديث غريب يحصل، ورأي إدغار آلان بو: «يجدر أن تكون الأقصوصة قصيرة محدّدة في

الفضاء (أي نازعة إلى التّكثيف) خاضعة بالكامل للأثر الحادّ الذي تنتجه عند حلّ العقدة.. ويرى الشّكلانيون الرّوس أنّ «على الأقصوصة بصفة خاصّة أن تحسن تقديم المفاجآت النهائيّة وأن تتأسّس على لغز أو خطأ يحافظ على دورها المحرّك في الحكمة حتّى النّهاية» (10). وقد عرفها عزّ الدين المدني بقوله : «القصة هي سرد للأحداث سردا مدقّقا متقنا كالشّخص الذي يقتفي الأثر ويتبعه شيئا فشيئا» (11).

يتبيّن من هذه التعاريف الخلاف القائم بين أصحابها. فكلّ منهم يركّز على جانب من جوانب الأقصوصة. فيبرز بعض خصائصها ويغيّب استنباعا بعضها الآخر. فهي، كما يقول أحمد السّماوي، «تتأبى على الحدّ وترفض الارتهان إلى قالب جامد وإنّما هي في سعي دائب إلى تجريب أنماط في الكتابة جديدة لكنّها الأنماط التي لا تصل إلى حدّ تقويض أساساتها» (12).

ولكن الاختلاف البين بين هذه التعاريف لا يحجب ما بينها من نقاط التقاء هي في نظرنا بعض «السّائد والمألوف، ونعني القصر والبناء الثّلاثي ووحدة الحدث والانطباع والتّعاقب في السّرد، ويمكن أن نضيف إلى هذه الخصائص التّركيز والإيحاء ووحدة المكان والزّمان وعدد الشّخصيات المحدود والاهتمام بلحظة حرجة من حياة. وإنّ استعراضنا هذه الخصائص لا ينفي غيرها ممّا لم نذكر ولا يعني ضرورة توفّرها مجتمعة في كلّ الأقاصيص. ولعلّنا لأنوافق «رينيه إيتيامبل، René E. Tiemble) في ما ذهب إليه حيث قال باستحالة أن ننسب إلى الأقصوصة قواعد وثوابت (13). فلا سبيل، في نظرنا، إلى الحديث عن تجريب ما لم تستقرّ قواعد الجنس أو أغلبها أو على الأقل أهمّها.

وفي ضوء ما تقدّم ارتأينا مقارنة مظهر عددناه من مظاهر التّجريب في الأقصوصة التّونسية. وقد عددناه كذلك لأنّه خالف السّائد دون أن يستحيل أسلوبا (14) سواء لدى القصّاص الواحد أو لدى مجموعة من القصّاصين. وهذا المظهر يتعلّق بالتشكيل البصريّ للأقصوصة وقد وسمناه بالتجزئة. وهي تجزئة تُدرك أوّل ما تُدرك بالعين المجردة. فالمتنّ لم يعد كلا متصلا لا يقطع انسيابه سوى العود إلى السّطر بعد نهاية كلّ فقرة وإنّما صار أجزاء منفصلة لكلّ منها عنوان فرعي قد يُسبق بحرف رُتبي (15) وقد لا يُسبقه (16). وقد ارتأينا أن ندرس هذا المظهر اعتمادا على نصوص لقصّاصين تونسيين مختلفين هي حسب تاريخ نشرها : «أحاديث عن الموت، وحكايات للصّمت، لرضوان الكوني (17) و«الوجه الآخر للوثيقة، لعروسيّة النّالوتي (18) و«تفّاح الجنّة، و«وقائع من حياة رجل قال : لا... لإبراهيم درغوثي (19) و«استفهام» (20) لفوزي الدّيناري.

إنّ تجزئة جسد الأقصوصة الهشّ عاى النّحو الذي تمّ به في مدوّنتنا يمثّل

ضربا من العنف يهمننا أن نبحث عن دواعيه وعن المقاصد الفنية والمعنوية التي حققها والأدوار التي أداها. وهي أدوار يمكن حصرها في ما يلي :

1 - تعديد الرواد والرؤى

قد يفرض شكل الأقصوصة التقليدي تنوع الرؤى وتعدد الرواة. فدونهما مصاعب فنية يعسر تجاوزها دون تدخل مكشوف لكاتب أو لراوي رواة يوزع الأدوار وينقل أمام السرد من هذا الرواد الثاني إلى ذاك. إلا أن التجزئة عن طريق العنونة الفرعية تيسر هذا التعدد وذلك التنوع. فالعنوان محطة يتغير فيها الراوي وفرصة للقارئ للاستعداد لتقبل ما سيطرأ على السرد من تحول سواء في مستوى المضمون الحكائي أو في مستوى الخطاب.

ففي «تفاح الجنة» حكاية زوجة ترملت شابة فمارست تجارة بسيطة لتعيل نفسها وابنها الصغير وعاشرت الرجال وتوسّطت بينهم وبين جاراتها وداوت العذاري ليلة زفافهن. ولما كان ختان حفيدها حضرها الموت فاستمهلته نهارا ولبلة لترى كيف تبكيها العائلة (ص 37). فكان لها ما أرادت. ولكن صانعها لم يشأ لها أن تكون مجرد شاهدة بل مكّنها من أن تسرد صفحة من حياتها الماضية ومن أن تنقل ردود فعل زوجة ابنها حين استكشفت موتها.

لقد افتتحت الأم السرد فينبأ أن دورها في الحياة انتهى وأنها مستعدة للرحيل في آية لحظة. ولكنها لم تنسحب في هدوء إذ شاء لها القاص أن تروي بعض سيرتها قبل أن تغيب. وهي على علم بما قدر لها. وتتصرف وفق قدرها. فتخاطب القرآء سامعي خطابها المتخيلين. وتراوغهم لتشوقهم إلى حكايتها. فتتظاهر بأنها راغبة عن سماعهم قصتها : «قلت لكم لا تهتموا بي كثيرا أيها الأصدقاء. فحكايتي لا تستحق منكم المتابعة. لهذا فأنا أحكيها في الأساس لنفسي ! فقط لنفسي !» (ص 33) ولكنها تبدو في الآن نفسه حريصة على أن يتابعوا كل الحكاية وأن يكون لهم فيها رأي تميل إلى أن يكون إيجابيا. تقول : «فقط أرجوكم لا تقولوا إنني امرأة» أخرّف، فوالله إنني امرأة مظلومة [...] لا تقولوا هذه العجوز مجنونة قبل أن تسمعوا إلى كل الحكاية. ثم حكموا قلوبكم وعقولكم وانبشوا قبوري [...] أو أنصفوني من ابني [...]» (ص 33).

وقد شاء القاص، رغبة منه عن الحضور العلني، أن يكلف الأم بكشف جانب من جوانب الخطة العامة للسرد. فحملها على قول : «ربما سيقول لكم «الفاهم، كلاما أقرب إلى الحقيقة مما قلته أنا، (ص 33). ولكنه وهو يفعل ذلك لم يكشف حضوره فقط وإنما كشف أيضا اضطرابه إلى التسلّط على الشخصية والتحكّم فيها. فمن أدوارها بخطة السرد العامة وهي شأن من شؤون القاص ؟

وفعلا فالأم والابن سيتناوبان السرد وستكشف الأولى بعض ما تعدّه من مآثرها وستسكت عن غيره ممّا قد لا يزينها. ولكنّ الابن سيُعرّي ما أخفت : استغلالها فقر جاريتها ومعاشرتها الرجال. يقول : «بكيت كما كنت أفعل عندما رأيت أوّل مرّة رجلا يأكلها أمّه! بنهم!...! ضربت الرجل الجائم فوقها وبكيت... عضضته من كتفه وبكيت...! صرخ ثمّ قام يرفسنّي... فسقطت فوق أفخاذ إكذا! أمّي المبعثرة فوق الفراش... قامت بسرعة دفعت الرجل خارج البيت وعادت إليّ. قالت : «لماذا تبكي الآن ؟ اسكت ! لقد طردت الرجل...» (ص 39). بل إنّ الابن المقهور أبداً المقموع دوماً لا يستنكف من النّش في ماضيه، ماضي المهانة والحرمان الجنسي والأثن السّاتبة ولا من نقل حاضره. حاضر الدّلّ والعجز عن مواجهة زوجته التي منعتّه من إيقاف حفل الختان والتفرّغ لدفن أمّه. فهي لم تسترجع بعد الأموال التي أهدتها لجاريتها في مناسبات الحفلات العائليّة.

انتقت الأم ما روت، فسردت أسراراً لم تطلع على بعضها أحداً وكشفت ذنوباً يعسرُ محوها. ومع ذلك بدت وكأنّها تستعرض صفحة مشرقة من ماضيها. فهي حين كانت تداوي العذاري بما فيهنّ زوجة ابنها «الفاهم» وحين كانت تعاصر الرجال أو تتوسط بينهم وبين النّساء لم تحس لحظة أنّها تقترب إنّما أو تمارس خطيئة بل لعلّها كانت ترى أنّها تسدي معروفاً بمقابل وتؤدي خدمة بمال. وقد جاءت رواية الابن مصطبغة بقدر كبير من الدّاتيّة. فهو، خلافاً لأمّه، يعيش ماضيه عبناً لا فكّك له منه بل إنّ حاضره نفسه لا يعدو أن يكون نسخة من ذاك الماضي. وقد كانت روايته، في مسوًى الأسرار والأخبار، مكملّة لرواية أمّه ولكن من جهة نظر مختلفة. وبذلك التعدّد في الرواية والرؤية كاشفاً للحقيقة الدّقيقة ومنمياً للمعرفة، معرفة المتقبل.

ويعدّ الكشف عن الحقيقة المقصد الأساسي من تعديد الروايات في الوجه الآخر للوثيقة.. وقد تقاسمت القوائم بالسرد الأدوار. فالأولى، وهي الأقرب إلى زمن الكتابة، تجسّمت مصاعب شتى لتظهر بوثيقة ادّعت أنّها تجهل محتواها. وهو جهل مبرّر فنياً إذ لولاه لما أمكن لشهرزاد أن تتكلّم وأن تقول رأيها في ما حكاه التاريخ عنها. تقول كاشفة زيف ما توارثه النّاس بشأنها : «خاف التاريخ من حكايتي فأخرسني وحكى حكاية نسجها من سيل كذبه. لعن الواقع التاريخ، إنّ التاريخ كان كذوباً. كنت أقطع شعري كلّما سمعت أحداً يروي عنيّ حكايات مغلوطة وتأخذني رغبة في الخروج من سجن الخطوط الثّقيلة لأقف أمامكم عارية أقصّ عليكم جريمة نفّذها التاريخ بوازع من شهر يار - السّفاح» (ص 77).

تكلّمت شهرزاد فكشفت ما كان عن الأذهان خافياً وصوّبت ما كان من الأخطاء شائعاً ثمّ انسحبت فجاءنا صوتها من خلال الوثيقة يروي الوقائع الحزينة

لليلتها الأولى في مخدع شهريار. فقد انتظرت منه حباً فما نابها منه غير التعذيب والذبح لأنه كما قال عنه المرحوم صالح القرمادي (رجل - لرجل) عاجز جنسا ونفسا وحساً، (21).

على هذا النحو تبدو التجزئة ضرورة فنية تُوسّل بها إلى تبليغ مقاصد معنوية. ومن أدوات التبليغ أيضا الوضوح أو المقرونية.

2- ضمان وضوح الأقصوصة

التجربة تقطع سير السماع / القراءة وتفكك الأقصوصة وقد تميزت أوصالها سواء في مستوى التشكيل البصري أو في مستوى العناصر البنائية. فقد تعددت الأمكنة والأزمنة والشخصيات والأحداث تعدداً ليس من خصائص الأقصوصة التقليدية. ولكن التجزئة قد تكون، خلافاً للمتوقع، أداة من أدوات الوضوح في الأقصوصة.

ففي «وقائع من حياة رجل قال : لا...» حكاية تقليدية البنية (هدوء فاضطراب فهدوء). وما كانت هذه البنية لتُمسّ لو قرّر القاص الاستغناء عن العنونة الفرعية. ولكنه لم يفعل لأنه لو فعل لغيّب بعض أهم مقاصد السرد المعنوية. فالأقصوصة تحيية إلى رجل من عامة الناس استطاع أن يقول : لا، في عهد صارت فيه : لا، مصدراً لكل بلاء. وهو رجل اختلف الناس كثيراً في اسمه. فقالوا إن اسمه عبد الرزاق وقالوا إن اسمه عبد الغني وقالوا إن اسمه عبد الجبار، (ص 61). وقد استغل القاص تعدد أسماء الرجل لجعل كلا منها عنواناً واقعة عاشها وليكسب الاسم. كل مرة، دلالة تكشف ملمحاً من ملامح صاحبه.

فمحور متن العنوان الأول «عبد الرزاق يجري وراء الخبرة، هو ظروف تحصيل الرجل رزقه، هذا الرزق الذي سيكون محلّ مساومة من الشرطي وأداة ضغط على الرجل : لقد قال لك في الرسالة : لا بد أن تتعاون معنا وإلا فإنني سوف أقطع رزقك، (ص 66-67) أما محور متن العنوان الثاني «عبد الغني، أو مجنون الكرة، فيتعلق بمآل رزق الرجل، فقد كان يندّر النقود التي يجمعها في يومه على ليلته ويقسم ألا ينأى وفي جيبه ورقة نقود واحدة، (ص 64). ويتركز متن العنوان الثالث «عبد الجبار، يقول : لا...» على موقف الرجل المعلن والخفي من إغراءات الشرطي وتهديده إياه إذا ما رفض أن يصبح مخبراً على التلاميذ وأساتذتهم.

هذا الرجل عبد لمن له الأسماء الحسنى ولمن ليس أهلاً لأيّ اسم منها. ولكنه عبد انتفض على عبوديته فتخلص من أغلالها. فكان غنياً بزهده في

تجميع المال وبسهولة إنفاقه إياه. وكان جباراً حين قال «لا، لجبار كان يعتقد أن، لا أحد بمقدوره أن يتصدى لظلمه وجبروته. وعلى هذا النحو تكون العناوين بمثابة الفواتح السردية التي تضيء على المتون وضوحاً وتكسب الأقصوصة تماسكاً.

وإذا كان بطل هذا الأقصوصة قال «لا، قبل أن يختفي فإنّ بطل «استفهام، هاجمته الكوابيس في اليقظة والنام فأنتهى به الأمر إلى مصحة الأمراض العقلية فهجرته الزوجة ولم يبق سوى «الرجلين القويين كقطعتي جبل، يحرسانه بعد أن اعتقلاه وأفقدها عقله.

وقد جاءت بعض عناوين هذه الأقصوصة، بدورها، مكثفة لمضامين المتون ومنبئة بتدهور حالة البطل أي أنها أداة من أدوات الوضوح في الأقصوصة وعلامات مهمة من العلامات التي تنير القارئ وتضيء دربه فتيسر عليه عمله. ولا يمكن اختلاف هذه الأقصوصة عن سابقتها في عنوانها الفرعي الأخير «هامش، حيث توضح مصير البطل الراوي وأدين المسؤول عن وضعه وإنما يكمن في القسمين الثالث والخامس اللذين عنوانهما على التوالي «فون، و«حيرة».

ولا تتمثل طرافتهما في أنّ البطل الراوي يوقف السرد ليعلق على ما يعيشه من أحداث بسبب رفضه التدخين، على حدّ قوله (ص 7) وإنما تكمن في إقامة كلّ منها على حرف من حروف اللغة. فالأول أقيم على حرف النون وافتتح بقوله : «أنهدم وتنبه عني تنهيدة نارية كأنها آفة تندس في النفس الحيرانية. وتنام هناك، تنام، (ص 7) والثاني أنبنى جله على حرف الحاء. يقول : «أحتار بحجم السحب المحبوسة في القلب المجروح. أحتار حقاً حين يحتدم الحريق في حلقي كريح الصحراء الحامية، (ص 8).

ليست هذه الممارسة جديدة في السرد العربي المعاصر. فنحن نجدها لدى إدوار الخراط خاصة (22). ولكنها ممارسة لم تُستهلك أي أنها لم تُصبح أسلوباً. فهي إذن مظهر من مظاهر التجريب خاصة أنّ اللعب باللغة في «استفهام، لم يكن لعباً شكلائياً بل كان لعباً دالاً سواء في المستوى المعجمي أو في المستوى الصوتي حيث عبر النون والحاء عن الألم ووطناته.

يتدخل القاص فيجزئ نصّه. فيعطل، في الان نفسه، سير السرد ذلك أنّ استقلال الأجزاء عن بعضها بعضاً استقلال نسبي ولا سبيل إلى فهم الواحد منها بمعزل عن غيره بل إنّ الوضوح الذي تضيفه العناوين الفرعية على الأقصوصة لا يتيسر إلّا بالنظر إليها باعتبارها جزءاً من كلّ. إلّا أنّ ثمة أفايص لا جامع ظاهراً بين أجزائها مثلما هو الشأن بالنسبة إلى «أحاديث عن الموت، و«حكايات للصمت».

3 - إضفاء التناسق على الأقصوصة

في هذين النصّين يبلغ استقلال الأجزاء عن بعضها درجة يصبح معها التساؤل عن انتمائهما إلى جنس الأقصوصة مشروعاً. فالمكان أمكنة والزمان أزمان والحدث أحداث والشخصيات لا جامع بينهما ولا رابط بل لا وجود غالباً لعقدة ولا لانفراج. إنّنا حيال لقطات ومشاهد بإمكانها الاكتفاء بذاتها والاستغناء عن غيرها. وإنّنا إزاء قصّ مجزّء مفكّك مربك ومخيّب لأفاق الانتظار. قصّ فقد هدوءه وبقينه وانسيابه المطمئن والمطمئن.

ومع ذلك فنحن لا نعدم روابط بين أجزاء كلّ نصّ بعضها خفيّ يُدرك في مستوى المتون وبعضها الآخر ظاهر يُدرك في مستوى جلّ العناوين الفرعية. فهذه ليست سوى تنويعات على العنوان الرئيس. ف «حليمة...و... الحياة، و.ضحية.. وشبه ضحية، يكرّران في صيغتين مختلفتين العنوان. أحاديث عن الموت.. أمّا، أيوب، و.مهدي منتظر، و.عيون، فتتوسّل بالرمز الواضح الشفاء إلى تكرار العنوان «حكايات للصمت».

وقد شدّ عن القاعدة عنوان الجزء الأخير من كلّ أقصوصة : «ابن حلال والله...» في أحاديث عن الموت، و«حكاية تطوّر» في «حكايات للصمت». ولكنّ المتأمل في المتنّين يُدرك ارتباط كلّ منهما بسائر الأقصوصة من جهة المضمون ولا تفوته اللهجة النقيديّة الساخرة التي تكشف قاصداً بروي ويعلّق على مضمون ما يروي من موقف الرافض المندد. فالأقصوصتان تصوّران مجتمع الظلم والجهل والأنانية حيث يفقد المحرومون الحياة إما حساً أو معنى.

كانت العناوين الفرعية انتشاراً للعنوان الرئيس وتوسعة وقد انشدت إليه وإلى متونها بروابط ظاهرة وخفية فكانت بذلك عاملاً من عوامل اتساق السرد وانسجامه. إلّا أنّ مثل هذه العناوين قد تُستخدم استخدامات أخرى.

4 - محاورة التراث

في الوجه الآخر للوثيقة، تعاقب على السرد ثلاث روايات استقبلت كلّ منهنّ بقسم من أقسام الأقصوصة الثلاثة (23). وقد جاء السرد في الحالات الثلاث مزدوج التركيب إذ يُستهلّ بسند قصير يُعقب بمتن يختلف طوله من رواية إلى أخرى. وقد استقلّ السند عن المتن فجاء بمثابة العنوان. فلكانّ الأقصوصة وهي تستعير شكل الحديث التراثي تحرص في الآن نفسه على أمرين متلازمين : تأكيد النسب والسعي إلى الاختلاف. ولعلّ للتقديم المادي للسند وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتيها وهي الإعلاء من شأن المرأة وينكرون عليها قدرتها على إدراك الوجه الآخر للوثيقة..

وإذا ما تجاوزنا السند إلى المتن يتبين لنا أن الأقصوصة استقت جلّ مادتها السردية من التراث ولكنها لم تستنسخ هذا التراث وإنما أعادت قراءته بما يتماشى ومشاكل صانعتها. فرأت فيه ما لم ير السلف ولا المعاصرون. فكشفت أكنوبة شهرزاد التي روّت الوحش المتلبس بشهريار ووظفت القصة التراثية لمعالجة قضية معاصرة هي قضية المرأة في مواجهة الرجل الذي يرفض أن يرى فيها كيانا مستقلا جديرا بأن يُحب وأن يُعامل معاملة النّد. إلا أن ما يلفت النظر في هذه الأقصوصة هو التناغم بين الروايات. وهو ما يدفعنا إلى القول إن الأصوات الثلاثة تردّ إلى صوت وحيد هو صوت القاصة في النصّ وهو ما يعني أن التعدّد لا يعود أن يكون حيلة شكلية استخدمت وسيلة إلى التعبير عن موقف من القضية المعالجة.

خاتمة

تغيّر المعنى تغييرا عميقا أحيانا بمجرد تحريك الشكل تحريكا بسيطا. وعكس ذلك انشغال القصاصين بنفثهم. فلم يقلّدوا قوالب جاهزة جامدة بل تصرّفوا باعتدال في السائد والمألوف فتجاوزوها في مواضع ولم يفلتوا من إسارهما في مواضع أخرى. ففي السعي إلى الوضوح تقليد ومحاولة لإقضاء القارئ وتحييده. والعنوان المكتفٍ بمعنى المتن ممارسة قيّمة تماما كالعنوان الضامن وضوح الأقصوصة وتناسقها وتماسكها. ولعلنا نلاحظ في اللجوء إلى الرمز الشفاف والغموض الذي لا يبلغ درجة التعهين نزعة إلى إيلاء الرسالة مكانة. ولعلنا نجد في سن القصّاصين زمن التآليف وفي معاشتهم أيام الجامعة وضعا وفكرا طبعيا جيلا كاملا من المثقفين والأدباء. بعض التفسير لهذه الاختيارات الفنية. يقول رضوان الكوني معلّلا موقفه من بعض النصوص القصصية زمن تأليفه، الكراسي المقلوبة، قلعة محصنة لم نستطع الخروج منها حتّى أصبحت كلّ كتابة وكل نصّ (إن كان حقّا يشتمل على عناصر النصّ) توضع كلّها تحت خانة القصة، [...] أنا ما زلت على موقعي المتمثل في كتابة نصّ يمسك بطرفه القارئ وإلا لم نلجأ إلى النشر أصلا؟.. وهذا لا يُغلق باب البحث عن الجديد والشكل الأنسب وزاوية النظر الأفضل.. (24)

لقد تعايش في هذه الأفاصيص القديم والجديد والتقليد والتجريب وجاءت جميعها حاملة فكريا نيرا حرصت على أن يصل إلى القارئ الذي أزعج قليلا وأربك أحيانا ولكنه لم يهمل أبدا.

محمد نجيب العمامي

هوامش

- (1) رشيد ثابت، التجريب وفنّ القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينات والثمانينات (أطروحة دكتورا دولة)، كلية الآداب ببنوية، جوان 2003، (مخطوط)، ص 23 .
 - (2) نفسه، ص 22 .
 - (3) نفسه، ص 22 .
 - (4) نفسه، ص 26 .
 - (5) الرّأي لجاك ديمونجان (Jacques Demongin) استشهد به رشيد ثابت في المرجع السّابع، ص 32 .
 - (6) سيّد أحمد إمام، نفسه، ص 32 .
 - (7) الرّأي لهيثم الحاج علي ورد في المرجع السابق، ص 33 .
 - (8) الرّأي لسيّد أحمد إمام استشهد به في المرجع السّابق، ص 33 .
 - (9) نفسه، ص 9 - 10 .
- يقول رشيد ثابت بعد أن درس التجريب في مدوّنة روائية وأقصوصيّة : «وعلى خلاف ما دعا إليه التجريب من تحطيم للنّماذج المسبقة وسعي إلى تجاوزها مستمر، توصّل التحليل إلى أنّ هذا التّجاوز كان نسبياً ومرتبطة بنوعية القراء ومحدوديّة الثقافة السّائدة، وظلّ التجريب، فيما هو يروم أن يقطع صلته بتلك النّماذج، يوسّع دائرتها ويتصرّف فيها تصرّف الذي يحرره من قيود القريب السائد منها ويعقد صلات شتى بموجات تحدث في الغرب مختلفة. لذلك بدت أعماله خارجة علي المألوف في نظر البعض، مرتبطة به في نظر البعض الآخر...» نفسه، ص 9
- هذا وقد كنّا انتهينا إلى رأي مماثل بخصوص روايتي، التّفير والقيامة، لفرج الحوار و، مدوّنة الاعترافات والأسرار، لصالح الدّيق بوجاء. انظر كتابنا، الرّأي في السّرد العربي المعاصر (رواية الثّمانينات تونسي)، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة - يوسّة - دار محمد علي الحامي (صفاقس)، 2001، ص 354
- (10) نقلنا كلّ التعاريف السابقة عن أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة، مطبعة التفسير الفني، صفاقس (تونس)، 2003، ص 42..
- (11) الأدب التجريبي، ص 86. استشهد به أحمد ممّو في، استقرار المصطلحات القصصيّة من الأعمال النّقديّة التونسيّة، قصص، العدد 103، أفريل/جوان 1999، ص 57 .
 - (12) أحمد السّماوي، في نظريّة القصّة، مرجع مذكور، ص 76 .
 - (13) استشهد به أحمد السّماوي في المرجع المذكور، ص 42 .
 - (14) Procédé
 - (15) أقصوصة، استفهام..
 - (16) كلّ أقاصيص المدوّنة ما عدا استفهام.
 - (17) الكراسي المقلوبة، الدار التونسية للتوزيع، 1973 . ويقول الكوني إنّ هذه المجموعة كانت جاهزة للنشر منذ 1971 . انظر، رضوان الكوني وعالم الكتابة، حديث أجراه يوسف عبد العاطي، قصص، العدد 108، مرجع كذكور، ص 65 .
 - (18) البعد الخامس، الدار العربيّة للكتاب، تونس/ليبيا، 1975 .
 - (19) الخبز المرّ، صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، صفاقس (تونس)، 1990 .
 - (20) تصاوير من الماء، والنّار، مطبعة التفسير الفني، صفاقس (تونس)، 1996 .
 - (21) صالح القرماضي، أدب الفدّة أو للأثني نصف حظّ الذّكر، تقديم، البعد الخامس، مصدر

مذكور. ص 8 .

- 22) انظر مثلاً روايته ،ترايبها زعفران،، دار المستقبل العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، 1986 .
وقد حللنا استخدام حرف النون في هذه الرواية في مقال ،الوصف في رواية ترايبها زعفران،
المنشور بحوليات الجامعة التونسية، عدد 46، سنة 2002، ص 453 - 456 .
- 23) الأقسام هي ،حدثت نفسي قالت وحدثت شهرزاد قالت وحدثت الوثيقة قالت،،
والملاحظ أنّ شهرزاد روت الحديشين الثاني والثالث، وقد عدناها راويتين لأنّ الراويتين
متباعدتين في الزمن من جهة ولأنّ الرواية الثانية شغوية بينما الثالثة مكتوبة من جهة ثانية.
- 24) رضوان الكوني وعالم الكتابة، مرجع مذكور، ص 67 .



الواقع والإيديولوجيا في الخبر المرّ لإبراهيم الدرعوثي

محمد البادري

تتحدّث السرديات الحديثة عن وظائف السارد، ثمة وظيفتان أساسيتان هما الوظيفة السردية والوظيفة التنظيمية. بواسطة الوظيفة الأولى يعرض السارد مروياته أي يحكي ويقصّ ويشخص عالمه القصصي، وبواسطة الوظيفة الثانية ينظم السارد خطابه السردى ويراقب مسروده ويبحث عن التلازم الضروري بين عناصر المروي (أفعال، شخصيات، مكان، زمان). إضافة إلى هاتين الوظيفتين ثمة خمس وظائف ثانوية هي الوظيفة التواصلية والوظيفة الميتا سرديا، ووظيفة الشهادة أو الوظيفة التأخيرية ثم الوظيفة التغيرية والوظيفة الايديولوجية وإذا كانت الوظيفتان الأوليان ملزمتين للسرد إذ لا يقوم نصّ سردي بدونهما فإن الوظائف الأخرى قد حضر بعضها وقد يغيب، وقد تهيمن وظيفة وتخت أخرى وهي في الحقيقة وظائف تلون النص القصصي وتوجهه وجهة معينة، فنقول هذه قصة واقعية وتلك نفسية وأخرى واقعية جديدة إلى غير ذلك من هذه التصنيفات المعروفة وتظل المسألة في اعتقادي مسألة نسب فكلنا ونحن نروي ونقص نستعمل هذه الوظائف واختلافنا عن بعضنا بعض يتمثل في نسب استعمالنا لهذه الوظائف، فالواقعي التقليدي على سبيل المثال تهيمن في سرده ووظيفة الشهادة أو الوظيفة التأثيرية، ذلك أن حضور السارد عنده يكون قوياّ وتدخله المباشر يكون أقوى وبالتالي نقول إن نسبة استعمال هذه الوظيفة تبلغ 90٪ وعلى العكس تبدو لنا هذه النسبة في ما أسميه بواقعية الأسطح ضعيفة ومحدودة لا تتجاوز 20٪ وعلى هذا النحو يمكن أن نقيس نسبة تعاملنا مع بقية الوظائف.

مع هذه المجموعة والخبر المرّ، وهي المجموعة الثانية التي كتبها إبراهيم الدرعوثي (1990) أي بعد عام واحد من صدور مجموعته الأولى والنخل يموت واقفا، نظل في إطار الواقعية وفي إطار الواقعية يمكن أن نتحدّث عمّا رأت أن تسمية هذه الندوة بالقصة التضالية ولا أتصور أنه يمكن الحديث عن هذا الموضوع خارج الواقعية. وفي الواقعية يمكن أن يقترن الواقع بالايديولوجيا، إن الواقع مرجع للمروي والايديولوجيا نبع من حضور السارد ويمكن أن تشترك أغلب هذه الوظائف في إنتاج ايديولوجيا السارد فمن الوظيفتين السردية والتنظيمية تتجلى

رؤية السارد، فموقعه إزاء مرويّه وكيفية عرضه له لا يتصلان فقط بمفهوم «المسافة» كما يرى الانسانون إنها مسافة لا شك ولكنها تخفي رؤية السارد للعالم التي يمكن أن تتحوّل إلى خطاب مكشوف عبر أقوال الشخصيات أو عبر الوظائف السردية الأخرى ولا سيما الوظائف التواصلية والتأثيرية والتفسيرية والايديولوجية.

ما هو المرجع في قصص ابراهيم الدرغوثي التي يجمع بينها هذا العنوان «الخبز المر» ؟ إذا اعتبرناها قصصا واقعية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة نقول بكل بساطة إن المرجع فيها هو الواقع والعلاقة بين النص المكتوب والنص الدنيوي (الواقع) هي علاقة تشخيص. والتشخيص يعني في ما نستشفه من المصطلح الفرنسي (représentation) هو إعادة إنتاج وبهذا المعنى تعيد قصص الدرغوثي إنتاج مرجعه الاجتماعي بشكل من الأشكال وإذا كان المرجع بالنسبة إلى الأدب هو الواقع الاجتماعي باعتباره مُعطى خارج اللغة فإن الواقعية، باعتبارها مذهباً في الكتابة الأدبية، هي أكثر إثارة للاشكالية المتعلقة بالموضوع. وهي إشكالية طرحها «رولان بارت» منذ ستينات القرن الماضي عندما قال : «يبدو التمثيل المطلق للواقع، والقصص المجزأة، ما يحدث أو ما حدث، كأنه مقاومة للمعنى. وتؤكد هذه المقاومة التعارض الأسطوري الكبير بين التجربة المعيشة (الأدب والواقع ص 42) وقد أجاب ريفاتير، عن هذه الاشكالية بإجابة غير مباشرة قائلا : «ليس التمثيل الأدبي للواقع أي المحاكاة إلا الخلفية التي تجعل طابع الدلالة غير المباشر قابلاً للإدراك، وهذا الإدراك رد فعل على فعل المعنى أو تشويبه أو ابتكاره ويكون النقل عندما ينزلق الدليل من معنى إلى آخر وتحل كلمة محل أخرى كما في الاستعارة ويكون التشويه، عندما يكون هناك غموض أو تناقض أو لغو» (الأدب والواقع ص 45).

ومهما كان الأمر فإن الواقعية تنتج وهما مرجعيا وتؤسس واقعا يبنى في القصة الخيالية وفق أنموذج محسوس مما يؤدي إلى وقع واقعي (effet de reel) وهو واقع احتمال وقابلية، وحقيقة هذا الوهم كما يراها «رولان بارت»، هي أن الواقع عاد إلى التحدث الواقعي، بما هو دليل إيجاب. بعدما حذف منه، بما هو دليل تقرير، وذلك لأن هذه الجزئيات التي تعتنى بها القصة إذ تعتبر مقررة للواقع مباشرة لا تفعل سوى أنها تدل عليه، (أثر الواقع - الأدب والواقع)

ثمّة إذن في القصة الواقعية نص مكتوب وثمة مرجع أو وهم مرجعي أو نصّ دنيوي حسب عبارة «فليب هامون»، ونحن نسعى في هذا القسم من التحليل إلى البحث في العلاقة بين النص والنص، بين المكتوب والدنيوي أو بين القصة والواقع.

لكي نتقبل نحن القراء هذه العلاقة بين القصة والواقع علينا أن نمضي
ميشاقا بيننا وبين الكاتب، إنه هذا الميثاق الذي يوثق العلاقة بين الكاتب والقارئ
ويحتم على الكاتب أن يرعى الرسالة ويتأكد من سلامتها بتحاشي كل تشويش على
إيصال الخبر واعتبارها تاريخاً حديثاً مكتفياً بذاته متماسكا واضحا وعلى القارئ
أن يكون واعيا بالمبادئ التالية :

- إن العالمي غني ومتنوع وواسع ومتقطع
- إن الكاتب يستطيع أن يرسل خبرا متماسكا بشأن هذا للعالم يقرأ
- إن اللغة تستطيع أن تنقل الواقع
- إن اللغة أيضا ثانوية قياسا إلى الواقع لأنها تعبر عنه ولا تنتجه وهي
خارجة عنه

- إن الإشارة المنتجة للرسالة تتوارى إلى أقصى حد
- إن القارئ مطالب بالاعتقاد في صحة الخبر الذي يقدمه الكاتب عن
العالم (هامون الأدب والواقع ص 81)

تسعى إذن قصص ابراهيم الدرغرثي من خلال هذه المجموعة ،الخبر المرء
إلى تشخيص هذا الكيان المستقل ولكن أي شكل من أشكال التشخيص اختارت ؟
إنه تشخيص النموذجي من الأحداث والشخصيات والمكان والزمان ،فالسارد ينتقي
من واقع الحياة أكثر الأحداث اختزالا لحياة الناس وأكثرها إثارة وأغزرها دلالة.
ففي القصة التي تحمل عنوان المجموعة ذاته يشخص الكاتب حدثا اجتماعيا
لا يزال مطبوعا في ذاكرة التونسيين المتمثل في تلك الهزة الاجتماعية التي
صاحبت إجراء الرقع في أثمان المواد الغذائية الأساسية، وهو الحدث المركزي
الذي يستقطب معاني القصة ودلالاتها، ينبثق صوت الشارد في الصفحة الأولى :
«إنني أراهم الآن من مكاني هذا وقد عادت بي الذاكرة إلى ذلك اليوم وهم
يتخبطون في كل الاتجاهات، وقد حرنت دوابهم الحديدية السوداء فلم تعرف
الطريق ! والحجارة تنزل كالمطر السنوي الغزير، والرصاص والدواب الحديدية لا
تعرف لها مخرجا...» (ص 9) ثم يغوص في ذاكرته ليسترجع وقائع ذاك اليوم
الأسود ،وجاء اليوم الأسود، فتح الغول فمه وشحذ أسنانه بمنشار كهربائي على
مؤخرته وأفعى على مؤخرته يلحس الدم السائل من الرواشن (ص 13) من خلال
لوحات منتقاة تشترك جميعها في تشخيصها لمظاهر العنف الدموي التي طبعت
ذاكرة السارد (ويسقط أمجد - وتسقط فاطمة - ويسقط علي... هل هي الحافة ؟)
ومجموعة من الإشارات تؤكد حقائقية الشخص من نوع ،منذ أيام سلمت علينا
مذيعا من التلفزيون،، ابستم وقال ،صار الخبر يرمي به في صناديق القمامة،
(ص 11) أو قال مذيع من التلفزيون ،صار عملة البلدية يجمعون في اليوم مقدار

جيل من بقايا الخبز اليابس وصارت الكسرة طعاما للبقر والخرفان، (ص 12) أو ،ماذا سنأكل اذا ارتفع ثمن الخبز ؟ هل سنأكل البسكويت يا سادة، (ص 16) وفي قصة «الباب الكبير» : يشخص الكاتب حدثاً أنموذجياً فقد مات عبد الشافي لأن ابن عمه حكى له عن الخبز المقدس في المستشفى قال له إنه كان ينام فوق سرير ذي فرش بيضاء نظيفة. وإنه كان يأكل في الصباح مع القهوة خبزاً وزبدة ومعجوناً وأن قطع اللحم من صحن الغداء والعشاء كانت أكبر من جمع اليد ! (ص 20) فعمد إلى شج رجله بالمسحاة فلم يعفاه المستشفى بعلاجها، فمات. والصلة بين هذه القصة والقصة السابقة لا تخفى، فالناس في الحكايتين يموتون من أجل الخبز المرء.

أما القصة المرسومة بـ «تصبحون على خير» فهي تتخذ من حياة المهاجر مرجعاً لها. فالسادر رجل هاجر إلى بلاد الخليج للعمل ومن خلال المرواحة بين حياة عائلته في وطنه وبين صعوبة الحياة التي يعيشها في بلاد الهجرة يتحول إلى شخصية أنموذجية تشخص شريحة اجتماعية هائلة في المجتمع التونسي بلغت بها الخاصة أو الطموح المادي إلى قبول وضعيّة اجتماعية ذات انعكاسات نفسية سيئة : ضربت على أزرار المسجل فسكت. كانت قد جاوزت الثانية بعد منتصف الليل. أطفأت نور الغرفة وتمددت فوق السرير ونمت.. جاء أيمن وجاءت ليلي وجاء نبيل إلى حضني وناموا معي !» (ص 71) وفي قصة «حكاية الصياد الذي مازال يبحث عن حوت يونس» يشخص المؤلف وضعيّة عمال البحر من خلال تجربة بحارين يعملان لحساب رأس المال. نعتب مركبهما وواجه الموت ، كان ماء البحر يقتل صاحبي / والشمس الحارقة تقتل صاحبي / والحوامة التي طارت فوق رأسنا ولم يرنا طيارها تقتل صاحبي / او سماسة الميناء يقتلون صاحبي / وأكداش السمك التي تعود وسط الصناديق المثلجة الى البحر تقتل صاحبي، (ص 83).

وفي قفة «وقائع من حياة رجل قال : لا» يُحيل المروي على حكاية رجل فتح مشرباً أمام باب المعهد الكبير لكن سلطة الأمن لم تفلح في تحويله إلى رقيب من رقبائها رغم الاغراءات الكثيرة التي عرضتها عليه فتاة في بلاد الله الواسعة : «رأيت ذات يوم في جريدة أسبوعية صورة رجل. عرفته في الحال : قلت هذا عبد الجبار. وقرأت تحت الصورة «ضياء» : خرج من منزله المدعو «عبد الجبار عبد القهار» منذ أكثر من شهر ولم يعد إلى حد الآن. المطلوب ممن يعرفه أو يعرف عنه خبرا الاتصال بالجريدة يومياً على رقم الهاتف (كذا) من الساعة العاشرة صباحاً إلى حدود منتصف النهار، (ص 70)

من خلال هذه الأمثلة التي من هذه المجموعة القصصية والتي تمثل في

اعتقادنا أنموذجاً بليغاً للخطاب الواقعي الوصفي الذي يستند إلى المرجع أي النص الديني استناداً قوياً، نلاحظ أن الإيهام المرجعي يبلغ أقصاه. فالأفعال السردية والفضاء (بلدة جبلية من بلدات الجنوب الغربي للبلاد التونسية) والاطار الزمني (تونس في نهاية سبعينات وبداية ثمانينات القرن الماضي) والشخصيات (نماذج مختلفة ولكنها من إنتاج هذه البيئة الاجتماعية : أحمد الذي عاد من معتقل رجيم معتوق - الجارة نعيمة التي كانت تأكل مع بقرتها من كيس واحد/عبد الشافي - مريم العاهر، سندباد العصر الحديث الذي أفسدته الحياة بالجنس والمخدرات والممنوعات/عبد الرزاق الذي يجري وراء الخبزة/زوجة المهاجر وحرمانها الجنسي)، كل هذه العناصر توحى بحقائقية العالم المسرود والموصوف في هذه القصص.

إن عملية التحويل والنقل من الديني إلى الأدبي أو من الواقع إلى المتخيل تقوم على انتقاء دقيق، فالمؤلف لا يختار من الأحداث في أغلب الأحيان إلا تلك التي تتصل باللحظات التاريخية أو الزمنية المتوترة شأن أحداث بداية الثمانينات في الخبز المر، لحظة الانتكاس الدموي للسلطة في الليلة الثانية بعد الألف، أو لحظة التحركات التلمذية في وقائع من حياة رجل قال : لا، أو بالظواهر الاجتماعية المثيرة كظاهرة الهجرة (تصبحون على خير) أو ظاهرة البغاء السري (تفاح الجنة) أو الفساد الاجتماعي (حكاية السندباد)، وهو اختيار واع ومقصود لاشك، وهذا يعني أن الكاتب لا يغرب ولكنه أيضاً لا يجاري الحياة العادية اليومية بل يبحث عن أكثر الأحداث دلالة سياسية واجتماعية تكون بمثابة نقاط ارتكاز يشترك فيها الكاتب مع قارئه الفعلي المعاصر له.

* ثم تبدو لنا هذا الأحداث المحولة مقترنة بحضور السلطة وهو حضور في غالب الأحيان يتسم بالعنف، فهي تتجلى في هذه القصص من خلال رجل الأمن المدجج بالسلاح أو من خلال طبيب المستشفى المتهمون أو من خلال صورة شهريار لما توحى به الحكاية المعروفة أو رئيس حرس القصر في القصة الرمزية الوحيدة في هذه المجموعة.

إن صورة تعامل المروي مع المرجع على هذا النحو تتصل بمسألتين :
* **المسألة الأولى** فنية بحتة : فهذا النحو من التحويل يساهم مساهمة فعالة في بناء إنشائية القصة الواقعية وسمته الأساسية تماسك الحكى (الذى يتخلل من خلال ظواهر فنية عديدة أهمها : الومضة الورائية، الحوار الباطني، الميل إلى التبرير النفسي والايديولوجي) حتى يستقيم التتابع المنطقي للوظائف السردية والمحافظة على سلامة الرسالة في مستوى التلقي كما يقتضي تماسك الحكى المحافظة على المقومات الرئيسية للقصة التقليدية (المحافظة على الحكمة،

احتفاظ الشخصية بعمقها النفسي والاجتماعي، وضوح حدود الزمان والمكان واتصالها بالوضعية التي عليها الشخصية).

*** المسألة الثانية ذات طابع إيديولوجي :** فالكاتب الواقعي لابد أن يمر من هذه الثنائية فهو يرى ويروي - ويروي ويرى. ولذلك فهو عندما يحول الحدث من الدنيوي إلى المكتوب يمنحه شحنة إيديولوجية فهو لا يريد أن يسجل وقائع لأن الوقائع سجلها التاريخ ولكنه يريد أن يتخذ منها موقفا وهو ما يدعونا إلى النظر في حضور الإيديولوجيا في «الخبز المر» للقصاص إبراهيم الدغوثي.

إن المدخل الرئيسي الأول للنظر في الإيديولوجي في هذه المجموعة القصصية عتبتها الأولى أي عنوانها وغلافها الخارجي عنوان : «الخبز المر» ورغيف ورجل خارج من المعتقل. دار نشر صامد والمؤلف إبراهيم الدغوثي قبل التحول السياسي في البلد. خمسة عناصر تؤسس حضورا إيديولوجيا لا لبس فيه ورؤية يسارية مناهضة للأوضاع السائدة في تونس في نهاية السبعينات وبداية الثمانيات وكل القصص الواردة في هذه المجموعة والمنضوية تحت هذا الغلاف بعنوانه وأسمائه وصورته ستكون بمثابة التجسيد السردى لهذه الدلالة السياسية التي يوحى بها هذا العنوان، فأغلب شخصيات هذه العوالم المروية تتعب وتشقى وتموت من أجل الحصول على هذا الرغيف ولذلك سيتم خطاب السرد (في مستوى أقوال السارد وأقوال الشخصيات) بنزعة إيديولوجية واضحة هذه النزعة تبدو لنا أجلى في القصة الأولى «الخبز المر» ذلك أن خطاب السرد هو معارضة صريحة لخطاب السلطة أو بالأحرى خطاب النص هو معارضة لخطاب الواقع.

يقول خطاب السلطة : «صار الخبز يرمى به في صناديق القمامة»، يقول خطاب النص .. «أستغفر الله العظيم، كيف ! لقد عودنا الكبار على تقبيل قطعة الرغيف عندما تسقط على الأرض، نحن لا نملك صناديق قمامة (11-12) - حورية تقسم لجاراتها بأنها لم ترم أبدا بقطع الخبز في القمامة. وتقول إن طعم الخبز اليابس المخلوط بالمرق الساخن لذيذ، ويفتح النفس ! ولا ندري لماذا يتهجم الناس في التلفزيون عليه ويهددون بقطعه على أولادها...» (ص 14) ويتحول خطاب النص في شكل حوار باطني إلى محاولة مباشرة للسلطة التي تصور في شكل غول يلتهم كل شيء : «لماذا لم تحاسبوا من يرمي اللحم في صناديق القمامة ؟، أصحاب صناديق القمامة الملائنة من فضلات الكروش التي ترفع جبلا لن يربهم ثمن الخبز الجديد وسيرمون به في كل وقت في الزبالة» (ص 15)

وفي هذا السياق يعمد السارد إلى بناء خطاب قائم على ازدواجية صوتية : صوت السارد وهو يخص الواقع وصوت السارد وهو يتبنى نص أبي القاسم الشابي : «إرادة الحياة، وهكذا يلغى الصوت الثاني الصوت الأول لينتصر الإيمان

بالمستقبل على الحاضر : وطار الحمام/وفار الدم/وسال العرق/دموت نموت
ويحيا الوطن،/وطار الرصاص/وسال الدم/إذا الشعب يوما أراد الحياة،/وطار
الرصاص/فلا بد أن يستجيب القدر/وطار الحجر/ولا بد للقيظ أن ينجلي/وطار
الرصاص/وسال العرق/ولا بد للقيظ أن ينجلي/وطار الرصاص/وطار
الحجر/ومن لا يحب صعود الجبال،/ وسال الدم/يعش أهد الدهر بين الحفر،/وطار
الرصاص، (ص 17).

تلك الوظيفة الايديولوجية تهيمن هيمنة واضحة في هذه المجموعة
القصصية، ففي قصة «وقائع من حياة رجل قال : لا، يمتزج صوت السارد بصوت
الشخصية ليتحول إلى محرض على رفض خطاب السلطة على هذا النحو : «لقد قال
لك في الرسالة : لا بد أن تتعاون معنا وإلا فإنني سوف أقطع رزقك !، وأنت يا عبد
الجبار لا بد أن تختار... هل تصبح قوادا في هذا العمر ؟ وعلى من ستتجسس يا
عبد الجبار، على زينة تلك الزهرة التي تحبك وتساعدك على غسل الأواني
والكؤوس ! تقول إنك رأيتها توزع المناشير وتحرض على التظاهر...» (ص 67)

وتلفت انتباهنا في هذا السياق تلك التقاطع السردية التي تعرض على القارئ
طباعيا عرضا عموديا (شأن الشعر) وهي في غالب الاحيان ينهض فيها صوت
السارد مستبدا بالخطاب : مستقطبا معانيه معبرا عن وجهة نظره الايديولوجية.
ففي قصة «تصبحون على خير» يطول هذا المقطع تسليما ويبدو السارد معانقا
لأحلام المتعبين، متعاطفا مع الاطفال الفقراء والعمال المستغلين متماهيا مع
الفئات الشعبية الضعيفة، يبدأ التقطع هكذا : «آه يا بلدي كم تصبح عزيزا عندما
ينأى بنا السفر ! / أراك وردة، أفتح قلبي وأدقها فيه... ثم يواصل... - فأقطف منها
ورودا صغيرة / وأرفع بها إلي الاطفال الناهبين إلى المدارس / تصطك أسنانهم من
البرد / وتجمدت أيديهم الصغيرة / واحمرت خدودهم / وأدفع إلى العمال /
الخارجين من الورشات / أو المصانع / أو من تحت الأرض / أو من حقول القمح /
فيصفونها في شعورهم / فوق الأذن / ويفوح شذاها / فيغطي رائحة عرقهم
الممزوج / والدخان / والجوع / والتعب / وكلام الأعراف الجارح،» (ص 78).

وفي بعض القصص ينهي مثل هذا المقطع السردية القصص كلها فتكون
بمثابة البيان السياسي الخفي الذي يبشر بالمستقبل المشرق : «رأيت الزنزانة
تنتفتح / تكبر / حتى صارت أوسع من السماوات والأرض / ورأيت الحقول تخضر /
والقمح نبت / والسنابل تتمايل / والحب يتقدس ذهبيا لماعا / والنساء تشعل
النيران / والخبز ينضج فوق النيران / والأطفال يتخاطفون الخبز / ويجرون /
ويضحكون / ويضحكون / والشمس تشرق بألف لون،» (ص 18). تلك
هي وظيفة السارد الايديولوجية التي تتضخم في مثل هذه المقاطع السردية. أما

عن طبيعة هذه الايديولوجية التي يعتني بها السارد فهي ايدولوجية ترى الواقع فاسدا وترفض السلطة بأشكالها المختلفة وتبشر بمجتمع أنقى وأعدل وأسعد. يحلو فيه طعم الخبز.

ما يمكن أن نستنتجه بعد قراءة هذه المجموعة ما يلي :

* هذه القصص ذات مضامين اجتماعية وسياسية غزيرة.

* هذه القصص تدرج ضمن ما يمكن أن نسميه بالقصص ذات الأطروحة

* من هذه القصص يتضح خطاب السارد الايديولوجي

* هذه القصص يتجلى فيها الالتزام الاجتماعي والسياسي

فهل يمكن أن نقول إذن إن القصة النضالية ما هي في نهاية الأمر إلا القصة

الملتزمة بقضايا المجتمع والسياسة ؟

محمد الباردي



البحث الواقعي في الرواية التونسية في ردّ الشخصية إلى الشخص في الخطاب السردى

محمد زروق

مقدمة

إنّ للواقع آثارا متى تبدو في الخطاب السردى تعقد ألفة وعروة مع القارئ، هي آثار اشتراك الثقافة واشتراك الهموم، وملامسة مواقع تقدر على تحقيق التواصل والتفاعل. ولسنا نعني بالواقعي ما كان فعلا وحدوثا، ولا نقصد به وقائع الحياة اليومية والتاريخية، ولا الشخصيات في وجودها الإحالي فحسب، وإنما الواقعي هو ممكن الوقوع على مستوى توفر الشروط الموضوعية للتحقق في التاريخ، وهو أيضا ما يتحقق في الأخيلة والأوهام ويتحوّل قناعة ووجودا فعلياً. فالواقعي وفق هذا المنطلق لا يُحدّد بمعارضته للأسطوري والخيالي، لأنّ فيهما من شروط الوقوع ما قد يفوق الواقع الموضوعي في بعض الأحيان. ونحن نعتقد أنّه من الضروري أن نيسط الآن سؤال قاعدية الأدب ودوره في تشكيل الثقافة، ولعلّ في السؤال وداء على التجارب الفنية الداعية إلى تخليص الأدب من آثار الواقع. وأعمال كثيرة من سردنا التونسي قد توجّهت هذه الوجهة وما زالت، تكتب الرواية أصداء للمقروء الغربي لا معارضة للواقع وخضوعا لسلطانه، فيخرج الخطاب السردى بسبب من ذلك باهنا فاقدا الملامح، معلنا منذ ولادته بدء الفصل بينه وبين جمهوره.

وننبّه في هذا المقام إلى أنّنا لا نسترجع مفاهيم الواقعية الراغبة في تحقيق الموضوعية، وإنّما ننظر إلى الواقع خبراً أو أداة منها المنطلق لبيان شتى التصورات والتمثيلات. وقد جمعنا في دراستنا هذه ثلاث روايات هي أقرب إلى روايات السيرة الذاتية، وكلّ منها ينظر إلى الواقع الخاص من زاوية محدّدة يتدخّل فيها موقع الناظر ومقامه الحضاري والتاريخي وجملة مواقفه السياسية والأدبية والفنية. فهي نصوص صادرة عن واقع معين وعن وقائع لها في الأذهان ظلال، لتعاقب آفاق سردية لا حدّ لها، وهذه الأعمال هي :

* دار الباشاء لحسن نصر (1).

* هلوسات ترشيش، لحسونة المصباحي (2).

* «حيات السيد، (س)، هدير العشق في الأسرار، لسمير العيادي(3).

وتجتمع هذه الأعمال في إمكان انتسابها إلى أدب السيرة الذاتية باعتبار الموافقة الممكنة بين الشخصية المركزية والذات المؤلفة، أي بين الشخصية الخطابية والشخص التاريخي، إذ تجمع بينهما خلال وملاحم مشتركة، تُوقع إلى الجمع بينهما، إضافة إلى توفر مشاهد من الواقع المعاصر حيكّت بوسائط السرد وآلاته وخرجت خطاباً فيه من أصداء الذات ما يقدر على شدّ انتباه القارئ، وفيه من أصداء المجتمع والمشارك ما يحفز على وأم المسافة الفاصلة بين الذات المبدعة كتابة والذات المبدعة قراءة.

ومن وجوه الاتفاق أيضاً ألا واحدة من هذه الآثار تُعلن بشكل أو بآخر انتماؤها إلى أدب السيرة الذاتية، وإنما كلّ منها منفلت من ذاته، خارج عنها، وإن كان في الباطن سائحا فيها، باحثاً في تجاوبها، مسقطاً أقنعة عددا، فتبدو الوجوه سافرة عارية، ويكشف السرد رواية جوانب من تاريخ لا يدونه التاريخ، ويُعرض عنه المؤرخون.



1 - الشخصية/الشخص.

يمثل بناء الشخصية أهم مكون من مكونات الخطاب السردى، وعليها الاتكاء، في هيكلة شبكة العلاقات التي تنظم غيرها الأحداث، وهي المدخل الرئيس للسياحة في فضاء السرد. ولا ريب أن الشخصية تُحاكي في بنائها واقعا ما أو هي تنطلق من مستند واقعي حتى وإن كانت مجنحة خارجة عن الواقع كما ندركه أو كما تتصوره، ذلك أن المنطلق الذي تصدر عنه لا يفصل بين خطاب واقعي وخطاب خيالي، فكلاهما راجع إلى أصول راسخة في الواقع، في إطار فهم مخصوص للواقع لا يعتمد على المعايينات والمشاهدات والمدرّك العقلي فحسب وإنما هو معتمد التصورات والمعتقدات الشعبية والعالمية، والخيالات والتمثيلات.

ولذلك فإن الشخصية -من حيث هي كائن ينشأ داخل الخطاب ويتكوّن بواسطة اللغة التقريرية والتصويرية- في الخطاب السردى هي صورة من صور الواقع تُتمثل بطريقة مخصوصة، وبينها تمثيلها صدورا عن هذا الأصل وإدراكا خاصا تتدخل فيه ثقافته وموقعه الحضاري، ومنزلته التاريخية، فهي صادرة عن ذات متكلمة هي في منتهى المطاف المؤلف الذي يختار شخصياته ويخصّص لها خصالا وخصلا ويركّزها في خطابه ويصلها بعلاقات ويدفعها لأداء أحداث عديدة، ثم تقع هذه الشخصيات في أنفسنا مواقع شتى بين القبول والرفض بين التماهي معها أو التنافر، فالذات المتكلمة قادرة أن تقدّ شخصياتها على هيئة تدفع القارئ إلى الإيمان بها، واقعا وحقيقة، والقارئ بدوره ليس ذاتا سلبية، وإنما تتكوّن

الشخصية عبر هذه العلاقة التخاطبية المخصوصة بين ذات باثة وأخرى متقبلة. ولذلك فإن القراءة في جانب منها تجتهد متى توفرت الإمكانيّة في ردّ الشخصية إلى الشخص أي في ردّ المكونات الخطابية للشخصية إلى ممكن الشخص.

فالشخصيات الواردة في الآثار عالقة بشخوص في الواقع حتّى وإن لم تُحلّ إليها تسمية وانتساب، فهي تخصّ جنسا من البشر تتوفّر فيه هذه الخصال فتأتي من الأفعال ما يوافق الممكن.

ونفصل في دراستنا لهذه الأعمال بين منطقيين غالبا عليها، منطلق تدخل في دائرته شخصيات، حكايات السيد (س)، ومنطلق تدخل ضمنه شخصيات، دار الباشا، وهلوسات ترشيش، فقد قام توجّه سميّر العيادي على إجراء الرمز بدلا عن الاسم، الرمز الحرف الذي اختاره لشخصيته المركزية مع تجنّب ذكر أسماء الشخصيات المجاورة، غير أنّ هذا الإجراء لم يعزل القراءة عن رصد أوجه للتوافق عديدة بين الشخصية المركزية الغامرة، المهيمنة وبين الذات القابعة خلفها، ترى من خلالها وجهها ووجدها. وعلى نقيض ذلك تبدو الشخصيات في، هلوسات ترشيش، ودار الباشا، واضحة المعالم والقسمات متخذة أسماء، متركزة في عمق الواقع منغرسه فيه.

يجمع حدث العودة إلى المكان بعد فرقة طويلة بين رواية، دار الباشا، ورواية، هلوسات ترشيش، ومن خلال هذا الفعل تبدو الشخصية عميقة الصلة بالذات المتكلمة، بالشخص الحقيقي القابع وراء الرواية، بالمؤلف، فهو في الشخصية المركزية حاضر، في رؤية الأشياء، والواقائع والشخصيات.

إنّ الحدث الرئيس في، دار الباشا، هو عودة، مرتضى الشامخ، إلى دار الباشا، بكلّ رغبة في استعادة الزمن المنقضي واللّجوء إليه هربا من واقع يثقل الكاهل، وارتكازا على حدث العودة يتفتح المجال السردى وتكشف الشخصية عن وجدها وعن وجوه أخرى ارتبطت معها بتاريخ واحد وإن تبدّلت الرؤى والمواقف، فأسباب عديدة تشدّ الشخصية إلى الشخص، على مستوى التكوين الثقافي والعلمي، وعلى مستوى التحوّل في المكان، وعلى مستوى التواصل مع شخصيات إحيائية واقعة بصورتها الخطابية في الخبر. ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا بسيطا هو تحوّل الشخص حسن نصر في المكان إلى بغداد وإلى موريتانيا، وهو الزمر الظاهر في ترجمته الواردة في قفا الرواية، وتحوّل الشخصية المركزية في الخطاب إلى ذات الأماكن، نعم، استطاعت تلك الثقافة أن تحملك خارج إطار هذا الوطن الصغير إلى الآفاق الواسعة، فعشت لا تنقطع لحظة واحدة عن التطلّع إلى حدود إمبراطورية عظمى يمكنك أن تضرب فيها طولا وعرضا، تتكلّم لغة واحدة وتتنقّل بحرية من التخوم إلى التخوم، من بلاد الرافدين شرقا إلى الغيمة، من

الجمهور إلى الخليفة، من الصومعة إلى المقصف، ومن البذخ الفادح إلى الفقر المدقع،(4). دلائل عديدة تحوّل رواية «دار الباشا» إلى رواية سيرة ذاتية كما أقرّ ذلك محمد القاضي في تقديمه للرواية، ليست دار الباشا تاريخاً ولا هي رواية. إنها في منزلة بين المنزلتين. أمّا المنطقة الوسطى التي نراها بها أليق فهي أدب السيرة الذاتية. والرأي عندنا أنّ هذا النصّ رواية سيرة ذاتية،(5).

وقد انشدت رواية «هلوسات ترشيش» بدورها إلى حدث العودة، فالأحداث تتوالد جرّاً. رجوع «عبد الفتاح خليل» إلى أرض الوطن بعد غياب، وهو رجوع مرفوق بتذكّر أيام كانت هي السعادة المرجوّة استرجاعها، وموصول بواقع مرير تلاقيه الشخصية، فيه من التحوّل ما يبذل الحسن قبحاً. فنلاحظ صلة واضحة فيما تختصّ به الشخصية الأساسية من خلال وبين الشخص، أي الذات المؤلفة، هي صلات ظاهرة في أمارات تبدو وثني الخطاب وتعلّق بالشخص في قضائه مدة خارج البلاد، في جولانه عدّة مناطق من العالم، في معاشرته للوقائع التاريخية، في اتصاله بشخصيات مرجعية. ويتوفّر هذا الخطاب على قدرة إرجاعية مهمة، فعلى مستوى الشخصيات احتوى شخصيات خطابية دارت في فلك شخصية «عبد الفتاح خليل»، وهي شخصيات قد اتّصلت بمرحلة تاريخية مخصوصة وتوفّرت إمكاناً في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، شخصيات مهوسة بالسياسة، مهمومة بقضايا الوطن، مشغولة بالأدب ومحاوره. وقد تمكّنت الذات الراوية من رصد تقلّب هذه الشخصيات وتحولّها. فمنها من انقلب إلى الضدّ ومنها من لم يتحوّل إذ تحوّل الزمن، فأضحى خارجاً عن سياقها، فكانت النهاية الغرّالة (الأستاذ) أو انتحاراً (ياسين) أو سوء معاش (عمار)، وتظنّ شخصيات عديدة مرافقة للشخصية الأساسية مؤثّرة فيها، تسعى إلى ملاقاتها فلا تظفر بها وكأنّ الزمن الذي جاد بها قد انتهى، وأهمّها شخصية ياسين، الذي ظلّ هاجساً مرافقاً لجميع مراحل التذكّر، وشخصية الأستاذ الذي مثّل زاداً معرفياً واجتماعياً مهماً في بناء الشخصية المركزية. شخصيات عديدة تحيط بالشخصية المركز وتحدّد وجودها، وأهمّها فعلاً وأثراً الشخصيات الراوية، أو الشخصيات التي صاغت آفاق الحكاية وثقافة القصة في التكوين الثقافي للشخصية المحور، هي شخصيات منبعثة من عمق الواقع في ما تختصّ به من صفات وما يصدر عنها من حكايا رائجة، عن الجنّ والعفاريت والبطولات الأسطورية، وعجائز شمطاوات شريرات يمسّخن بني آدم إلى قرد أو إلى جرد،(6). «العم محمود»، وما يرويه من حكايات،(7)، «الشيخ الأشهب»، وما كان يصدر عنه من قصص ترغّب فيها الشخصية وتنصرف إليها، هي حكايا تظهر ما كان مركوزاً في أذهان النّاس من خروج كائنات غريبة حسناً في الوجه والقوام وقدرة على التبدّل واتخاذ هيئة الحيوان،(8). وهو ما شكّل فضاءاً لتنشئة الشخصية

يُوافق فضاء فيه نشأ الشخص، باعتبار السائد الثقافي آنذاك.
وعلى ذلك فإنّ الشخصيات في هذين الأثرين مودودة إلى واقع شكلها،
متخذة هيئة تُوافق الهيئة التي يمكن أن تكون عليها في الواقع، ناهيك أننا نتبين
دلائل عديدة تردّ الشخصية المركزية إلى الشخص التاريخي.
وعلى غير هذا الوجه يصوغ سمير العيادي شخصياته، إذ يبينها رمزا،
فيُعميها ويجعلها خصالا وخلال وفعالا تتحرك، دون تسمية أو تحديد، وإن كانت
شخصية السيد «س»، عميقة الصلة بالخارج، تنشأ بأسباب إلى الذات الكاتبة.
أمارات عديدة تشدّ الشخصية في حكايات السيد «س»، إلى الشخص، إلى ذات
متكلمة قابضة خلفها، وهي رؤية أولى تشدّ هذه الحكايات/الرؤى إلى أدب السيرة
الذاتية، أو إلى كتابة تُعتمد فيها الذات موضوعا للسرد، إن وحدنا بين السيد «س»،
وبين المؤلف سمير العيادي.

تغيب الأحوال الدالة على الشخصية المركزية، هي شخصية تُستهلّ غموضا
وإبا، علامة مبهم، ومدار حديث عدد من الشخصيات، وكلّما نما خطاب الحكايات
كلّما أوغلت الشخصية في الإيهام، بالرغم من كثرة أقوالها ووفرتها، هي شخصية
تتقلب في أحوال عديدة وتنتقل في مواضع مختلفة وتلاقي أطيافا كثيرا. السيد
«س»، هذا الاسم الحرف/الرمز هو أول الحروف في اسم المؤلف، وقد اعتمده في
التوقيع في عدد من المواقع. فالذات المتكلمة/الشخص تُمضي بحرف «السين»، في
التعريف بنفسها، وتُمضي أيضا بذات الحرف في ختم الإهداء، وفي بيان طريقة
نشر هذه النصوص، واعتمادا هذا الانضاء، يدفعنا إلى اعتبار هذا التماثل بين
الشخص والشخصية، فكلاهما حامل لنفس الاسم، إضافة إلى بعض من المشترك
الثقافي والتكويني العام الجامع بين الشخص التاريخي والشخصية الخطابية.

فشخصية السيد «س»، منشغلة بالمرح مهمومة به، وهو ما يظهر أساسا في
الفصل المعنون بـ«كواليس الصباح» (9) فالتفت الشاب إلى زميلة كانت ترافقه
وهمس في أذنها: «ألا تريدان أن نتحول إلى ناحية أخرى؟.. الكراسي فارغة..
وكأني بهذا الرجل مجنون!، ونهض هو وزميلته ليغادرا القاعة.. فبقي السيد «س»،
في المسرح وحيدا ينتظر متى يرتفع الستار عن ضوء الصباح وهو يبتسم
ويتنهّد.. وبتبسم ويتنهّد.. وهكذا دواليك... (10)، تهتمّ في حدث سردي طريف،
بأمور المسرح وحال الجمهور. وهي منشغلة أيضا بالفن التشكيلي في موقف مشير
ملي، بالدلالات الحقيقية بالاهتمام على مستوى كشف المغمض وبعض التأويل، في
قصة «من يأكل الشمس» (11).

تتفتت صورة الشخصية المركزية، تفقد ملامحها، تأخذ كلّ الملامح، تتحوّل
فكرة، حلما، هاجسا، إنّ الشخصية هي فكر الشخص، هي رؤية الشخص للكون

والأشياء، ولذلك فإننا لا نعين أحداثا تتواتر وتتلاحق، بقدر معاينتنا لأفكار وصور تتراكم.

تجوب شخصية السيد «س» الصحراء، تغمر البحار، تُدخل النفوس، تقرأ الأفكار، تصوّر، تُعبّر عن مسيرة الفكرة، تُفسّخ الشخصية ملامحها، تتحوّل فكرة ورؤية، إنّه سرد الأفكار الغالب على سرد الأحداث. هيمنة تامة لصوت السيد «س» هو صوت تغلب عليه ثقافة الذات المتكلمة، فتتألف الشخصية مع الشخص.

غير أنّ هذه الرؤى لم تُمتنّ العلاقة بين الشخصية والشخص واضح سافر، وإنما كانت الشخصية دوماً مجنّحة، خارجة عن حدّ الشخص إلى حدّ، تجول المكان دون حسيب ولا مانع، تعرض فكرها وعقلها ورؤاها دون رقيب، تُسقط قشور الشخص، زوائده، مظاهره.

إنّ الشخصية في الأثر متقلّبة متلوّنة، لا تثبت على صورة واحدة ولا هيئة قارة، تتخذ صوراً مختلفة، هي صورة الذات في تقلّبها وتلوّنها.

وبذلك فإنّ سمير العيادي لم يُقدّم شخصية/شخصاً بالمعنى التقليدي وإنما كانت رحلة التذكر عودة إلى الذات ومنطلقاً منها، جملة من الرؤى الداخلة في مسار الشخصية، الداخلة في مسار الشخص، ومتى كانت أحلام المبدع وأوهامه خارجة عن واقعه، بل هو لعمرى ليحيّاها أكثر من واقعه الخارجي الموضوعي، بل هو يعيش الحياة من داخل رؤيته للكون والأشياء، يراها بعين الحالم أبداً، بعين الواهم أبداً.

غير أنّنا نبخس النص حقه إذ ما ركّزنا على جانبه الإحالي، أو إذا ما صرفنا الاهتمام إلى الدلائل التي تمتنّ العلاقة بين الشخصية والشخص. ذلك أنّ هذه الرؤى ليست تأريخاً لحركات وفعال الشخص وفقاً لمعهد كتابة السيرة الذاتية وإنما هي سيرة ذاتية برؤية جدّ فنية حتّى لا فاصل بين الخيالي أو التخيلي والواقعي أو حتّى لا فاصل بين ما هو حاصل في حياة الشخص وبين ما يدور في خيال الشخصية من رؤى وأوهام. حتّى لكان الشخص يداخل الشخصية فلا حدّ بينهما، حتّى لكان الشخص يتحوّل نصّاً. فتتجرّد الأشياء، من أسمائها، تظهر صوراً باهتة حاملة لأوجه، ولولا ظلال البيان في الفهرس لبقيت على عماها، غائمة لا تشدّ إلى مكان ولا إلى شخص. فالشخصيات لا تُعرَضُ بأسمائها وإنما هي صور وملامح، هي رجل وامرأة، يتحدّد الجنس منهما بالجوهر، هي شخصيات ممكنة التحقق بما يُسنَدُ إليها من أفعال وخلال: «قال الرجل» (12)، «وكان بينهم السيد فلان» (13). فلا نعرف شخصية تسمّى أو اختار لها المؤلف اسماً تميّز به. وهي مسألة داخلة في اختيارات الذات المؤلفة التي حققت للشخصية المركزية حرفاً تسمّى به، هو حرف رمز وهو حرف مربك مشكل، وعليه غيّبت الأسماء، حتّى كأن لا فضل لها.

وفي نفس هذا السياق فإننا نلاحظ اتكاء بيّنا على بعض من الأسماء الإحاليّة، هي أسماء بارزة لها أذوار كبيرة في تاريخ المكان، في الفضاء الذي تنتسب إليه أحداث الرواية وفي الفضاء الذي تنتسب إليه أحداث الذات الكاتبة، فنجد ذكرا لشخصيات/أشخاص لها عميق الأثر في المجال السياسي والثقافي فترصد للمنصف باي في دار الباشا، صورة مثلى، إذ يقع في الأنفس موقع القبول، المنصف باي، الملك الذي دافع عن الشعب، وضّحى في سبيل عزّة الوطن، ورفع صوته متحدّياً المستعمر، (14)، كما نجد ذكرا، للزعيم العمالي فرحات حشاد، (15)، وترصد لشخصيّة بورقيبة (16)، والديكتاتور العجوز، صورة تبدو من النعوت والمواقف جدّ سلبية وشخصيات أدبيّة وفنيّة واقعة، وقد رأيت مرّة الشاعر منور صمادح هناك، واشتغلت جنباً إلى جنب مع الموسيقى والملحن أحمد القلعي، كان يحمل آلة العود معه منذ ذلك الوقت... (17) فيخبو في هذه المقاطع مستوى السردية ويلتصق الخطاب بالتاريخ الإحالي وبشخصيات مألوفة معروفة، لها في الأذهاني ظلال، لم يحورها السرد ولم يحولها وإنما حافظ على وجودها كما هي، وهو الأمر الذي يعمّق من وصل الشخصية بالشخص، ومن وصل السرد بالسيرة الذاتية في جانب كبير منه.

وعلى وجه ثان فإن وفرة الشخصيات الأشخاص المرجعية، داخلية في شبكة من العلاقات شائكة للشخصية كما هي داخلية في التكوين الثقافي للشخص، وفي علاقاته، ولا تُذكر هذه الشخصيات في الخطاب عرضاً أو إيهاًما بواقعية ممكنة وإنما هي بعض من واقع الخطاب السردية اعتدائاً لثقافة المضطّحي، باعتباره خصص أحداث الرواية لرصد مرحلة وجعل ذاته محورا لهذا الرصد وتنصّب رائياً راوياً، فتدخل هذه الشخصيات مجال السرد لتشكل جزءاً منه، تبعث الحكاية، فحبّية مسيكة (18) وصليحة (19) والطاهر غرسة (20) وعلي الدوعاجي (21) والعريبي (22) وسي البشير خريف (23)، كلّها برامج لحكايات يتضمّنها الخطاب، كلّ منها يمثل قصّة، بل إضافة إلى ذلك المؤلّف إلى ذكر أعمال هذه الشخصيات الأشخاص، وكأنّه يُقدّم تعريفاً وعرضاً لمسيرة هذه الشخصيات (24).

وتستعيض الذات الراوية بالوصف أداة لتقريب صورة الموصوف ولردّه إلى واقع تكتمل صورته بالسعي إلى نقل جزئيات فضائه، فعندما يبين، مرتضى الشامخ، في رواية، دار الباشا، علاقته بشيخ من شيوخ الزتونة، وهي مرحلة من مراحل تنشئة الشخصية كما كانت مرحلة من مراحل تنشئة المؤلّف، يقول: «هذا الكلام الذي هو مثل لباس الشيخ في عمامته الملفوفة فوق الشاشيّة على رأسه، وفي برنسه الثقيل بجناحيه العريضين، يلقي به فوق الجبّة الفضفاضة، ومن تحت ذلك يتدلّي سرواله حتّى الكعب بألف طيّة وطيّة. وفوق السروال تلتفّ الشملة

الطويلة كجبل البئر علي وسطه، فوقها البدعيتان ومن تحتها المنتان والقميص، وفي قدميه البلغة والريحية والجوارب، كل ذلك في علاقة جدلية وتناغم وانسجام بين أسواق المدينة وتشابك أزقتها وأسوارها، وبين دورها ولباس علمائها وأعيانها، وبين كتب النحو والفقه والتوحيد والأدب، كشافة وبذخ، وتركم وثقل، (25). فمنه يمكن أن ندرك واقع حياة مدرسي الزيتونة ثقافة علمية واجتماعية، والذائقة الغالبة في ذلك العصر. وتُعوّل الذات الرواية كثيرا على تقريب صور الشخصيات حتى يتيسر تمثيلها فبواسطة حكاية الحال يتحوّل المقروء مشاهدا، وكأنّ هذه الذات ترسم باللغة هيئة بشرية، أو لكأنها تضعها أمامنا مشاهدة، كان الهادي يعيش حياة مختلفة وله شكل مختلف أيضا، فهو على درجة كبيرة من الأنافة، يرفل دائما في بدلة جديدة، وربطة عنق على هيئة فراشة، وحذاء جديد يلمع، كأنه راجع لتوّه من محفل بهيج قضى فيه وقتا ممتعا... له أهداب سوداء كالليل حتى ليخيل إليك أنّه يضع الكحل في عينيه، شعر رأسه يلمع كأنه مدهون بالزيت، مجعد ملتصق، وله مفرق مرسوم بعناية في الوسط من رأسه تماما، (26). وتُعوّل الراوي في هلوسات ترشيث، على آلة الوصف لتقريب صور هذه الشخصيات ولتتمام إحالتها... في آخر المدارج يجدان سي البشير واقفا بالسروال التركي الواسع والبدعية البيضاء والشاشية الحمراء، يدخن الغليون، ويجانبه قط أحمر ضخم يحقّق فيهما برية وحذر، (27).

وهي واسطة تعمّق من وصل الخطاب السردى بالواقع، لا على مستوى النقل والمحاكاة وإنما على مستوى النقل والتعليل بشروط الواقعية إمكان تحقق.

ويظهر الاقتراب بدرجات من الواقع أيضا في المجال المعجمي الذي تجرّبه الشخصية، إذ نجد إجراء للعالمية في مواقع يكون فيها الفصح في زعلى درجات صفائه، وخاصة مع سميز العيادي الذي خرج عن حدّ اللغة السردية الموصولة برصد الوقائع والشخصيات، إلى لغة شعرية صوفية في أحايين عديدة تقوم على الرمز وبعث الأخيلة، فهي عامية مقصودة، يرشحان المؤلف في مواضع عديدة تكون فيها الألفاظ في صورتها الدارجة أبلغ وأنفذ في النفوس من الفصح، وهو ما كان أيضا في دار الباشا، (28) وفي هلوسات ترشيث، بلوغا إلى حدّ إنطاق الشخصيات - وخاصة في حكاية الأقوال - بلغتنا وبمجالها المعجمي، وإن وصل إلى أدنى درجات الفحش القولي، وقد ظهر ذلك أساسا في أقوال رجال البوليس ساعة التحقيق، وفي بعض من منطوق الشخصيات (29). وفي ذات الإطار فإنّ للمراجع الكتبية للشخص أثرا في تحديد لغة الشخصية وفي تحديد معجم الراوي، فعندما يذكر السيد س، لامية العرب للشغفري (30) صورة عارضة ينساق إلى مجالها المعجمي، فيذكر الصحراء (31) والصعلوك (32)، والسيد العملّس (33)، فتنبّين أن لا عرضي ولا

مصادفة في هذا الخطاب الخارج من آلام صاحبه، كم كل تناقضاته وتشكيلاته. فالشخصية تتشكل لغتها ولغوها وصورها مما تكتسبه الذات المتكلمة من ثقافة. وعلى ذلك فقد لاحظنا أثر المراجع الكتابية في تحديد المعجم وفي صناعة الصور، فيحضر القرآن نصاً عليه المعول في التركيب واستدعاء وقعه، لا يهاب الليل إن سجي، (34)، ومتى حسب ما أغنى عنه وما كسب، (35)، وفي هلوسات ترشيش، إتكاء على النص القرآني مرجعاً وإجراء في بناء العبارة (36)، زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء. ولو لم تمسه نار، (37). إضافة إلى التنصيص على نور القصص القرآني في بناء ثقافة الشخصية (38).

إضافة إلى مراجع كتابية عديدة تتكرر هي واقعة في حيز المشترك بين الشخص والشخصية، الكوميديا الإلهية، (39)، رسالة الزوابع والتوابع، (40)، كتاب النبي، لجبران خليل جبران (41)، أبو الفرج الأصفهاني، (42)، ابن رشيق، (43)، هاني الرهب وروايته، الوباء، (44)، الحلاج، (45)، وصور عديدة تستقى من هذا الموروث الكتابي الحاضر سيرة ثقافية من مجموع السير التي يعرضها المؤلف، حاشا وكلا ! لكنه قاضي البصرة لا يعبأ بالذباب، (46).

فالشخصية إذن تتشكل ثقافياً واجتماعياً وفق آفاق يتحرك فيها الشخص، هي بعض منه أو هو بعض منها، وغير هذه الصلة ينشأ خطاب فيه من الذاتي الشيء الكثير رؤية للكون والوقائع والعباد، وإن اجتمعت هذه الآثار الثلاثة في قوة إحالتها إلى الواقع، فإن درجات الإحالة تختلف من أثر إلى آخر، فإذا تبدو هذه الإحالة واضحة جلية في هلوسات ترشيش، وفي دار الباشا، فإنها غائمة غامضة في حكايات السيد (س)، فالواقع فيها منطلق، لملامسة جواهر نائية، بل إن سمر العيادي يُقدّم صورة عن الإحالة مختلفة، هي إحالة إلى تاريخ الخيال، إذ أنه قدم سيرة ذاتية تحوي أساساً رؤية شعرية تخيلية للأشياء، أو لنقل هي رؤيته للوقائع والأماكن.

2 - المكان المرجعي

وتتحرك الشخصية في المكان، منه تستقي الحكاية، هو جوهر به تتحدد هذه الذوات، وهو عنصر سردي على قدر من الأهمية في تكون مجال السرد وفي تكوين الشخصية الإحالية. وقد كان المكان محيلاً إلى واقع بصورة مباشرة واضحة، أو بصورة إيجابية ضمنية. وساهم المكان المرجعي في شد الشخصية إلي الشخص، ندرك ذلك مما توفر في الفرس من أماكن احتوت كتابة الفصول في حكايات السيد (س)، ذلك أن كل فصل منها تقريبا موصول بمكان مرجعي هو أصل تنشئته الفصل وتكوّنه، وترمي هذه الأماكن بظلالها على الخطاب السردية

بشكل واضح فاضح أو بصورة إيحائية. علاقة غريبة تشدّ الذات المتكلّمة ومنها الشخصية إلى المكان بروائحه وأثقاله وهمومه، إنّه المكان كما تراه عين السارد وكما تتمثّله. هو تفاعل على درجة عليا من الفنية مع المكان. تتحوّل المطوّبة في «حكايات السيّد (س)» إلى واحة فيها السياحة واحتواء أحلام السائح، فيها الجنة المهرب(47). وتظهر القيروان خيرا وتاريخ عظمة(48)، تُمزج بالمرأة، تتحوّل عشقا، وشاهدا، ويوصل المعجم في «واحة في صحراء التتار»(49)، التي كتبت في تطاوين بالصحراء، الخيمة الواحة منظر الفجر، البعير، وكذلك الزمر بالنسبة إلى أغلب الفصول الواردة في «حكايات السيّد (س)»، إذ تستقي صورها من فضاء المدينة الرحالية.

ويظنّ المكان عاريا عن التسمية، ورن بدت ملامحه الإحالية واضحة، من خلال الحديث عن أجواء الصحراء، أو الواحات، أو المعالم التاريخية، أو الوضع الجغرافي، غير أنّ المكان بالنسبة إلى سمير العيادي ليس مكانا إحاليا وإنما هو مكان قاده، هو المكان الحلم، هو المكان الذي لا علاقة له بالواقع التاريخي الموضوعي، وإنما هو المكان كما يراه هو، كما يتمثّله ويقع في نفسه، كان السيّد «س» جالسا على رصيف المقهى الذي عرف به أحد الأحياء الجديدة الفاخر المباني السكنية والتجارية في مدينة على البحر تطلّ وقد شاقها الرحيل، (50) «..في مدينة يعجّ فيها الزحام بالتلوّث المسمومة إلى السيارات والمعامل وأنفاس الرجالين التي لا تهدأ ولا تلين»(51).

يكون المكان حلما، ومنا، منفرا في ذهن الشخصية، تعيش فيه وتستلذّ أطيابه، دون أن يفتن إليها أحد، هو الواحة الجنة أو هي الحلم الضائع حلم الأدباء. «فترددت على قريتي والبعير يحملني ولا يثنّ كأنه الزمن لا صوت له ولا موت، لا يعرف الغضب ولا ينال منه التعب. وجلبت شتى المشائل والحبوب. فغرت وزرعت حتّى زارني يمام ناعم ريشه مزركش لماع، ألفني وألفته حتّى أسميته طائر السعد. وصارت الأريام من حين لآخر، نقصد حوضا جعلته مغسلا ومشربا... وحين تروى تتحوّل في هيأت صبايا يرقصن ويفتتن حتّى مغيب الشمس، فأهديهنّ من التمر والرمان والتين والبرقوق والخوخ والعنب والموز واللوز والمفّة والمشمش والتفاح، حسب الفصول، ما لا يذوقه البشر ولا يتذوّقه، فالبشر مجبول على الجحود»(52). هي جنّة الشخصية تعيشها بينها وبينها، ومتى يفتن الوالي لهذه المتعة يرفضها، ومن طبع أولي الزمر أن يقطعوا كلّ لذّة خارجة عن صناعتهم.

ويكون المكان -المرجع في «دار الباشا» هو الهاجس الأساسي للشخصية، وهو مولد الأحداث وباعث الشخصيات، تجوّب بنا الذات الرواية في عدد من أزقة

العاصمة، وتخومها، فمنه يكون المنطلق وبعث السرد، وعبر إعادة اكتشاف المكان تُبعث الذكريات من مكانها تتيقظ متحفزة فيكون السرد «ما زال مرتضى الشامخ يتابع طريقه، يتأمل، ويكتشف من جديد» (53). ومن طريق هذا التأمل -الاكتشاف يكون الخطاب السردى عالقا بالمكان- المرجع، كما تراه الشخصية وعلى قدر ما ترتبط الشخصية المحور بالمكان في «دار الباشا، على قدر ما تنفره في «هلوسات ترشيح»، فالحنين لايشد الشخصية إلى المكان مجردا وإنما إلى الصحب الذين يزينوه، وعلى ذلك فقد بدا له المكان إذ افتقر إلى الصحب، كمقبرة هائلة تنصت إلى أنين موتاهها» (54). وتقسم هذه الأماكن التي تتحرك فيها الشخصية مضارعة لحركة الشخص أماكن ثلاثة: الريف الذي منه انطلق وظلّ صورة حاضرة في ذهنه لم تمحى، وصاغت بعضها من ملامحه وأخلاقه، العاصمة وهي الأكثر حضورا بأزقتها وحاناتها ومقاهيها وأحيائها.. والغرب وهو مهرب الشخصية ومهرب الشخص.

يحضر المكان صورة حقيقية، المكان بأعبائه وهمومه. وكلّ الشخصيات تعاني من عبء المكان/المرجع، من ثقله، تفر منه، تعود إليه، إلى الحلم، إلى الآخر، الغربة، إلى الصحراء، كلّها بدائل للمكان الأصل. للمكان حضوره وثقله، وللمكان حضوره وسطوته، فهو ليس محض إطار مرجعي وإنما هو الفضاء بما يحتويه من خلق ورؤى.

تجتمع هذه الروايات الثلاث في رصدها لحركة الشخصية وتقديم صورة عن تمثيلها للوقائع والشخصيات والأماكن، وفي توافقي حاصل بين خصال هذه الشخصية الخطابية وبين خصال الشخص التاريخي، وإن اختلفت درجات التوافق. واحد هو الجامع بين الشخصيات المركزية، هو الحنين إلى الماضي، جنة وارفة الظلال، وواحة صارت مفقودة، يحملها السيد «س»، في خياله أو في حلمه، هو حنين إلى الحلم، ظهر في صلات السيد «س»، بالمرسح وبالفن وبحركة المجتمع، بالأرض، بالنخيل، والفواصل بينه وبين حسن نصر وحسونة المصباحي أنه يسرد سيرة خياله، ويعدل في أغلب الخطاب عن العبارة السردية إلى العبارة التصويرية الشعرية، بل يمكن أن أقول العبارة الصفوية المقامية، يبين بها رؤيته للوقائع وتمثله لها، ولا يسرد الوقائع في حد ذاتها.

وهو حنين أيضا في «دار الباشا، إلى دار الباشا، إلى حي الصبا، إلى راتحة القدة إلى طفولة نسعى دوما إلى استرجاعها أملا واهما زائفا، وكأنّه يطلب بذلك هروبا من واقع ضاق عليه حتى أقض مضجعه.

وهو حنين يطلبه حسونة المصباحي إلى صحب شاركوه بناء الذات، إلى حكايات وتنت وانقضت، إلى ريف اقترن بالصبا فوّلّى إذ ولّى الصبا، إلى ريف

تباينت منه المواقف، بين المقت بسبب الحاجة وقلة اليسر، وبين الرغبة في حياة ملؤها الخيال والصفاء.

فالشخصية في هذه الآثار إذن في تكوينها وفي ثقافتها وفي علاقاتها وفي لغتها على صلة ما بالشخص، هي محيلة إليه، أو هي تُذكرنا به وإن كان كلٌّ منها قد جنح إلى تصوير السيرة من كوة خاصة، فإذ يُوصَل حسونة المصباحي بالصحب، ويلفظ المكان، يرفضه، يتصل حسن نصر بالمكان اتصالاً قوياً ويسعى إلى بعثه من رماده، ويجهد سمير العيادي في زن يقدم صورة عن المكان كما يراه، حلماً وأملاً وذكرى. وغير أن المكان يظلّ هو الجامع بين هذه الذوات وإن اختلفت المواقف منه وطرائق التفاعل معه.

إنّ أصداء الواقعية من حيث هي صورة عن تمثّل الوقائع والشخصيات والأماكن ظاهرة في هذا النصوص. غير أنّ بيانها يظلّ فعل قراءة ممكن. ينفر ادعاء الحقيقة المطلقة، إنها واقعية الذات في رؤيتها للكون بما يحويه من تناقضات وآثام وآلام ولحظات متعة عسيرة الدوام. عصية عن الثبات.

محمد زروق



أحمد مؤصلي القصة والرواية في تونس محسن بن ضياف

بوراي عجيبة

ولد محسن بن ضياف في 1932/2/19 بمدينة تونس في عائلة متعلّمة وهو حفيد أحمد بن أبي الضياف [1803-1874] كاتب الباي والمؤرخ المعروف صاحب مؤلف «إتحاف أهل الزمان بأخبار تونس وعهد الأمان»، في عدة أجزاء. تونس 1963-1969 ورسالة المرأة، (الحوليات 1968) والمقامة البشرية.

زاول محسن بن أبي الضياف إكذا في الأصل تعلّمه الابتدائي بالمدرسة الابتدائية التابعة لمعهد كرنو، بتونس. وتعلّمه الثانوي بجامع الزيتونة ومنه أحرز التحصيل في العلوم، (1958). سافر إلى مصر وزاول تعلّمه العالي بالقاهرة بكلية الآداب جامعة عين شمس ومنها أحرز الإجازة في اللغة والآداب العربية (1963). عاد إلى تونس ودرس بمعاهد التعليم الثانوي منها معهد سببلة في أواخر الستينات. وتابع الدراسة بكلية الآداب بتونس في المرحلة الثالثة، وأحرز منها شهادة الكفاءة في البحث بدراسة حول يوسف إدريس (1978). وواصل التدريس إلى أن أحيل على المعاش في أوائل التسعينات.

كتب القصة القصيرة والرواية وقصص الأطفال وحاول المسرحية وحرّر المقالة الأدبية والدراسة النقدية حول الأدب العربي المعاصر. ونشر أعماله في مجلات وصحف تونسية منها: الفكر، وقصص، والحياة الثقافية، والمسار...

قال محسن بن ضياف مقدّما مجموعته القصصية الأولى: «... وبعض هذه القصص واقعية وبعضها تاريخية، وأغلبها مزج من عالم الخيال والواقع والنفس. وأنا اعتبرها قصصا ذات فكرة أو مواضيع محددة. وكلّ منها تنظر للواقع بمنظار الفكر المتأصل المحلّل المستنتج، لا العاطفي...» (ص 5). وأضاف: «... وقد أطلقت على كلّ قصة عدا عنوانها، كلمة، وأطلقت على المجموعة، كلمات على جدار الصمت» (ص 7). من تقديم مجموعة «كلمات على جدار الصمت». ط. سراس للنشر 1996.

ولقد أشاد محسن بن ضياف في أفاصيله الواقعية الاجتماعية بالعمل والصراع اليومي من أجل الحياة والكرامة، وراوح بين تصوير فضاء الريف وما يعانيه أهله من مصاعب والمدينة وما يشعر به المثقف فيها من غربة ووحدة.

وتلامس نصوصه ذات البناء الواضح غالباً التأمّلات الوجودية والتّداعيات النفسية والرومنسية أحياناً. وهو كاتب واقعيّ تقليديّ غالباً باحث عن طرق جديدة في الكتابة أحياناً.

مؤلفاته :

- كلمات على جدار الصمت، : (قصص)، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1977 ثم ط. تونس. سراس للنشر، 1997 (سلسلة المكتبة المفتوحة).

- أنا والرجل الآخر، : (قصص)، تونس. دار سحر للنشر 1994 .

من أقاصيصه ونصوصه المنشورة متفرقة قبل جمعها :

* جامع الحلقاء، الفكر، السنة 15، العدد 9، جوان، 1970، كان كتبها حوالي 1969 بسيطة.

* فجّرنا جدار الصمت، مجلة الحياة الثقافية، العدد 5، جانفي - فيفري 1976، (44-49).

* الجسد العاري والأوراق، : مجلة قصص، العدد 49، جويلية 1980، (32-33). ثم ضمن مجموعة أنا والرجل الآخر، كان كتب الأقصوصة سنة 1978.

* لسلة احتراق النهر، مجلة قصص، العدد 100، أفريل - جوان 1993، (90-105).

* الضمير، : (مسرحية هزلية)، الحياة الثقافية، العدد 83، مارس 1997، (48-54).

* التحدي، : (رواية)، الشركة التونسية للتوزيع 1972، (أحداثها بين 1952 و1954).

* يوم من العمر، : (رواية)، الشركة التونسية للتوزيع 1977.

* الارتحال وزفير الموج، : (رواية)، تونس. دار سحر للنشر 1996، (رواية بوليسية على أرضية سياسية).

له خمس قصص للأطفال :

* زهور والعصفور المهاجر، * أرنب، * سيدونة وحمدون، * نرجس والسّاحر، * ابن السندباد، الشركة التونسية للتوزيع في السبعينات والثمانينات.

ومؤلف نقديّ :

- يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، : (دراسة)، تونس. دار بوسلامة للنشر 1986.

ومقالات منشورة منها :

* الزّمان في قصص يوسف إدريس، الحياة الثقافية، العدد 11، سبتمبر -

أكتوبر 1980 . (56-67).

* «مدخل إلى دراسة البطل في الرواية التونسية المعاصرة». ، الحياة الثقافية. العدد 91 . جانفي 1998 . (36-47).

له من المخطوطات :

- * «ليلى أو الكثر» (رواية)
- * «زهرة الزمان وزوجة السلطان» (رواية تاريخية تخيلية)
- * «المرأة والطيور الخرافية» (مشرحة)
- * «مشرحتان قصيرتان».

مراجع :

- محمد صالح الجابري : مجلة «الإذاعة» . 11 أكتوبر 1972 .
- جون فونتان : «فهرس تاريخي للمؤلفات التونسية» . (تعريب حمادي صمود). تونس - قرطاج . بيت الحكمة 1986 (203).
- جون فونتان : «الأدب التونسي المعاصر» . الدار التونسية للنشر 1989 (بالعربية). (55).
- عمر بن سالم : «اتحاد الكتاب التونسيين» . القانون الأساسي وتراجم الأعضاء... تونس - قرطاج . بين الحكمة 1989 . (40-41).
- عمر بن سالم : «مختارات قصصية لكتاب تونسيين» . تونس - ليبيا . الدار العربية للكتاب 1990 . وأعاد له نشر أقصوصة : «عندما تصهل الجياد» . (16-25).
- وكان المؤلف نشرها ضمن مجموعة «كلمات على جدار الصمت» . (72-85).
- مصطفى الكيلاني : «تاريخ الأدب التونسي» . الأدب الحديث والمعاصر . مختارات من الرواية. . تونس - قرطاج . بين الحكمة 1990 . وأورد له قسما من «يوم من العمر» . (136-142).
- «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» . تونس - قرطاج . بيت الحكمة 1993 (كتاب جماعي). محمود طرشونة (128-129). ووضعه ضمن مستوى «الواقعية التسجيلية النقدية» ثم مستوى «التطلع».
- عمر بن سالم : «كتاب من تونس» . تراجم. . تونس . دار سحر للنشر 1995 . (5-6).
- سمر رويحي الفيصل : «معجم الروائيين العرب» . طرابلس - لبنان . جروس برس 1995 . (358-359).
- جون فونتان : «تاريخ الأدب التونسي» . سراس للنشر . 1999 (بالفرنسية).

(ج. 3 . 114-124). وترجم له أقساما من رواية، التّحدّي،. (ج. 3 . 183-194-201-207 و223).

مراجع بالفرنسيّة

- جون فونتان :، إبلّا، : 1972 . (345-352).
جون فونتان :، إبلّا، : 1978 . (319-321).
جون فونتان :، ملامح من الأدب التّونسي 1975-1983،. تونس. دار رسم للنشر. 1985. Aspects... (بالفرنسيّة) (27-28).
جون فونتان :، تاريخ الأدب التّونسي، ط. سراس للنشر 1999
(بالفرنسيّة). (ج. 3 . 114-124). وقد ترجم له أقساما من رواية، التّحدّي، (115-124).

بوراي عجيّة



محسن بن ضياف : كاتبا ودارسا ..!

يحيى محمد

تقديم

من الطبيعي جدا أن تكون رحاب التعليم أقدس وأفضل محطة تثري الذاكرة الثقافية، فقد تبين بالدليل القاطع أن هذه الرحاب هي أبلغ مناسبة وأجمل وسيلة يمكن لها أن تظل حية تتناقلها الأجيال بلا استثناء... وفي هذا النطاق كانت علاقتي بالزميل الكاتب محسن بن ضياف منذ الاربعينات -في منتصفها بالذات- حددتها لقاءات أدبية وثقافية على هامش الدراسة في الزيتونة كما سأوضح ذلك. فالكاتب من مواليد تونس العاصمة في 19 ديسمبر 1932 تعلم بالمدرسة الابتدائية بمعهد كارنو ثم الثانوي في الجامعة الزيتونية أين التقيت به الى أن تخرج منها سنة 1958 قبل الانتقال الى القاهرة لمتابعة التعليم بجامعة عين شمس حيث تحصل منها على الاجازة في اللغة والأدب العربية سنة 1963 ليعود للعمل كأستاذ تعليم ثانوي لكنه يصير على مواصلة المرحلة الثالثة من التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الانسانية بتونس حتى سنة 1978 حيث نال منها شهادة الكفاءة في البحث بتراسة عن «يوسف ادريس كاتب القصة القصيرة».

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

في حلبة الطلب

كانت اللقاءات التي جمعتني بمحسن بن ضياف أثناء الدراسة قليلة ولكني مازلت أذكر منها تلك المناسبات التي جمعتنا بالزميل الرسام الموهوب الهادي كاهية الذي كان يهتم بآثار قضايا هامة للنقاش -مثل- مسألة، الأدب والحياة، والرابطة القلمية، ومناهج الأدب المهجري مع جبران خليل جبران ونسيب عريضة، والأدب العربي، والأدب الأوروبية، والتراث الانساني، الأصول والترجمات، والفنون والاتجاهات النقدية.. وقد كنا ندرس الآداب الانسانية من خلال مسيرتها الكبرى مع التعمق في بحث خصائص الوطنية والقومية والعالمية ولم نكن بمعزل عن تحليل الأحداث الساسية سواء ببلادنا خلال الفترة الاستعمارية أو في العالم ورغم أن أفكارنا كانت تتلمس الطريق الى التباين إلا أن حواراتنا كانت ساخنة أحيانا بشأن من الشؤون كمسألة الاشتراكية التي اعتنقتها الشعوب المتخلفة بأشكال مختلفة ! لقد كنا في مخاض الطلب نرتاح لدروس

لأساتذتنا أحمد المختار الوزير ومحمد قدية ومحمد الفاضل ابن عاشور ومحمد العروسي المطوي والبشير العربي وعبد الله الهاني ومحمد بن يوسف وغيرهم، كما كنا نحرر المقالات ونتبادل الرسائل في أعقاب المعارك الأدبية التي تحدث في المشرق العربي بين طه حسين والصادق الرافعي والزيات وغيرهم وفي تونس بين الصادق بسيس والمحجوب بن ميلاد ومحمد العروسي المطوي والهادي العبيدي وغيرهم. لا سيما أننا تطور الحركة الشعرية والأدبية بظهور الجمعيات، كما شكلت مسألة الخلاف بين صوت الطالب الزيتوني، والحزب الدستوري، وما حدث فيه من صدامات دامية بمناسبات مختلفة محور نقاش مستفيض فابتعد من الحلبة من ابتعد من الطلبة في أعقاب قيام الطلبة الزيتونيين باضرابات الجوع بالجامع الأعظم تحت غطاء المطالبة بتعصير هذا التعليم وكانت مظاهرات القصة خلال فترة صلاح الدين البكوش الوزير الأكبر والتي نتج عنها استشهاد الطالب حمزة في الخمسينات.

لقد كان محسن بن ضياف يشعر بحاجة الى الاغتراف من أدب الحياة.. ومن ألوان الشعر والمسرح والأدب القصصي والروائي عبر التعمق في مفاهيم الأدب الحديث والظاهرة الثقافية وهكذا يمكن القول بأن محسن بن ضياف دخل عالم الكتابة القصصية والروائية ومجال الدراسة من الباب الواسع.

ARCHIVE

في الدرب الأدبي

بدأ محسن بن ضياف بكتابة المقال الأدبي والنقدي، فالدراسة الأدبية ثم قصص الأطفال، ثم القصة القصيرة، وكل الكتاب نشر إنتاجه الأدبي في الصحف التونسية والعربية. وحسب الترجمة التي نشرت له في تراجم أعضاء اتحاد الكتاب التونسيين، فقد شارك في المنتديات الثقافية والأدبية، ويبدو لي أن انتقاله الى باريس بعد فترة تجميد العلاقات التونسية المصرية (مرحلة جمال عبد الناصر - بورقيبة) رغم قصرها قد مكنته من التعرف على جوانب من الحياة الأدبية والاتجاهات النقدية وتحليل خصائص الثقافة الفرنسية ذلك أن النظرة إلى الأدب بدأت تتطور في تلك الفترة مع سارتر أمثاله من كتاب الكلمة الحرة والأعمال الأدبية والفنية في عاصمة النور، عبر ما كان يتردد في فترة (1970/60) من قضايا غزيرة بالمعاني والدلالات وفق رؤية ناقبة نحو الأدب والحرية وقضايا الشعوب المكافحة من أجل الحرية والاستقلال.

بن ضياف بنادي القصة

عندما التقيت بمحسن بن ضياف في نادي القصة في منتصف الموسم

الثقافي. 1969/68 على وجه التحديد أذكر أن رئيس النادي الأستاذ محمد العروسي المطوي رحب بهذا القصص متسائلا : هل سيضيف محسن الى اتحاد أهل الزمان - اتحافا آخر في القص ربطا لعهد الأمان ؟.. عندها ابتسم من كان حاضرا من أعضاء النادي وبدأ محسن بن ضياف يتحف قراءه ، قصص ، وكانت له خصوصية. في الأفكار التي كان يدلي بها أثناء مناقشة انتاج الأعضاء. وكثيرا ما كان يتوسع في عرض وشرح النظريات والاتجاهات الأدبية ويظل محسن بن ضياف يحلل عمق أفكاره بشأن التيار الواقعي أو الرمزي أو غيرهما متحمسا لمفهوم الأدب في العصر الحديث ومؤثراته خاصة في الكتابة القصصية والروائية من خلال مواقف لكتاب ونقاد مثل ، لوكتاش. ورأيه حول الرواية بكونها ملحمة البورجوازية في حين انها تندرج في حلبة المجتمع بمختلف تناقضاته وألوان شرائحه وأحداثه وشخصياته.

الانطباعات الأولية عن أعضاء ، نادي القصة، بعيد التأسيس بالاستناد الى بعض المظاهر حضور اللقاءات الثقافية مرتبطة بالمناخ السائد. وقد أفرزت تلك المرحلة شرائح متباينة من أسرة التعليم والوظائف والمهن المختلفة لتشكل فيما بعد صورة النادي وهو يعج بتنوع التيارات والاتجاهات الأدبية وقد عرف محمد العروسي المطوي كيف يمسك منذ البداية بالنادي من خلال تسييره للقاءاته الأسبوعية وهكذا أسهم الأعضاء من ضمنهم - محسن بن ضياف في الحفاظ على الأسس التي ابتدأ السير على طريقها سنة 1964 .. وكان محسن بن ضياف أحد الأعضاء الذين لا يستكفون من أبداء الرأي المخالف في ضوء المناقشة الصريحة مع كاتب النص مباشرة. تلك الفترة الأولى بغزارة الآراء. وكان محسن بن ضياف يعلق ويضيف في اتجاه المناقشة الصريحة مع مختلف النماذج القصصية التي تعرض سواء التي تنهج نهج التجريب أو الكلاسيكية.. وكانت المناقشات تطول بين بن ضياف، مختار جنات، إبراهيم بن مراد، محمد الهادي بن صالح، سمير العيادي، عز الدين المدني... عروسية النالوتي، نافلة ذهب، صالح الجابري وغيرهم والملفت للنظر أن مساهمة - محسن بن ضياف - في لقاءات النادي الأسبوعية كانت تتسم بطابع الهدوء وتجنب الحدة وهو ما أوجد في هذا الفضاء مساراً آخر لتوافد أجيال القصة على النادي ! اذ لو أتاحت الفرصة لنشر ذاكرة ،نادي القصة، من خلال محاضر جلساته الأسبوعية لظهر تميزه في حفاظه على تعايش الآراء، وتأقلم الكتابة المتباينة من خلال دخولها مشرحة تحليلية أمينة أو ورشة فنية من نوع آخر !

توزعت اهتمامات محسن بن ضياف بين الكتابة الأدبية والدراسات النقدية في الصحافة والمجلات الأدبية في تونس وخارجها، وكان يسهم بإنتاجه في

قصص، بالذات (الدراسة والقصة القصيرة) فالكاتب متمكن من التيارات الأدبية والمدارس الفنية في الغرب والشرق، ويركز الاهتمام أيضا بالكتابة المسرحية أيضا إذ لديه الكثير من النصوص المخطوطة وأعلم أنه يود التهاور المسبق مع المخرجين والممثلين للنظر في مسرحية النصوص أي انه واع بتطور النص المسرحي وإنني أجزم بأن الكتابة المسرحية عند محسن بن ضياف جديدة يصير على استنطاق الأحداث فيها استنطاقا يجمع بين الحدث والواقع أي بواقعية مستندة على قراءة عناصر الفعل التاريخي والواقعي في الآن وربما نتاح للكاتب نشر بعض مسرحياته !

في الرواية السياسية

يظهر من نص «الارتحال وزفير الموج»، أن الكاتب محسن بن ضياف دخل عالم الكتابة الروائية السياسية من منطلق حلبة المجتمع فهذا النص يتضمن صراعا بين الأجيال في شكل تقلبات أمزجة أصحابها، بين الأفكار والأفعال باختلاف صور الكبت والرفض والمقت السياسي في موطن من بلاد العالم الثالث وبالذات في نمط الحكم السائد في تونس (قبل حدث السابع من نوفمبر 87). وهذه الكتابة تتجه نحو الرموز وتطفح بإحداث الكبت والتسلط لإفكك الحكم وكذلك الاحساس بالاغتراب والاستيلاء التي ابتدأت خلال مرحلة «طبق الاستقلال» الشهي المتميز بالوعود الخلافة الخادعة للوطنيين من المستترين خلف قضاء المصالح تحت غطاء مبطن وبوعود خلافة «الاشراكية والليبرالية والرأسمالية» وما الى ذلك !

يستعمل الكاتب في نصه الكثير من الشخوص التي تعيش «زمن الارتحال وزفير الموج» من الداخل بين أحداث تجد بين باريس كمركز مستبطن للأحداث التي يمكن أن تتفجر هنا وهناك وعواصم افريقية عديدة عبر «الطيور المهاجرة» التي اضطرت لمغادرة الوطن المستقل حديثا ثم تحول بسرعة عن الالتزامات التي ردها في الكفاح الذي لم يجف حبره بعد يقول النص : «امتطينا أربعتنا السيارة انطلقت بنا كالسهم وقد أخذت الغمرة تفعل مفعولها في الرؤوس فقلت لا لبرتو»، «خذنا الى مطعم تختاره أنت يخلد هذه الليلة ويظل ذكرى عالقة بأذهاننا عن روما»، ... قال : «سأحملك الى مطعم اسباني ستجدون فيه النكهة الأوروبية والجو العربي حتى الطعام - مطعم وملهى قرطبة.. فقلت ضاحكا : «انها ليلة الأوجاع، فإن فقدنا الأرض، فلنظفر بمطعم وحانة في روما، ان شخصية «أبي الحسن الاندوري» في النص، شخصية تحوي الكثير من الاسقاطات التاريخية والواقعية تهاطل الأحزان بين الماضي والحاضر وانقلابات الحكم

والثورة والديمقراطية والاستبداد السلطوي. هذا النص الروائي ثري بالمشاهد قبل وبعد فترة : الواقعية الاشتراكية، التي غزت الفكر ووسائل الانتاج لدي شعوب عديدة انه نص روائي يغوص في لجج الماضي بصور وألوان التداعي الاجتماعي والسياسي والنفساني والسلوكي من خلال الغوص في حالة الفرد الحاكم والمحكوم، أي عبر المأساة والملهاة وتجربة الصراع على الحكم بين الأحزاب هذا إضافة الى ما اقتضاه النص من إغراق في الرومانسية في بعض المواقف من حياة الشخص والشخوص والأحداث السلوكية في واقعية غير خاضعة للمذهب أو مسقطه فيه. ولقد كانت للكاتب محسن بن ضياف رؤية خاصة بأسلوب استخدام هذا التيار أو ذلك من منطلق الحذق والدقة والمعرفة المسبقة ! فواقعية البطل في رأي الكاتب تصور وتجسم بحرفية ما بين الواقعية ، الفوتغرافية، والاتجاه الشخصي السلوكي الموظف في أحداث النص !

ان الارتحال وزفير الموج، رؤية أخرى لاصطخاب الواقعي هنا وهناك استخدم فيه - محسن بن ضياف - عدة أساليب تراوحت من الانطباعية الى التحليلية الى الواقعية النقدية وذلك وفق تطلع الكاتب الى تحقيق كتابة تستدرك وتغوص في الأحداث السياسية بحرفية متميزة وهذه الكتابة التي يظل الكاتب محسن بن ضياف يعتبر من الواقعية النقدية تتجاوز الزمان والمكان !

يحيى محمد

ARCHIVE

<http://Archives.Sakhrith.com>

- (1) تراجم أعضاء اتحاد الكتاب التونسيين - عمر بن سالم - تونس
- (2) الكتابة القصصية في تونس خلال عشرين سنة 1984/64 منشورات قصص 19 - رضوان الكوني، تونس 1993 .
- (3) مدخل الى تاريخ الأدب الأوروبية - دكتور عماد حاتم - الدار العربية للكتاب 1979 تونس.
- (4) الثقافة بوصفها تعبيراً بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. في الخطة الثقافية الشاملة (3) 1992 تونس.
- (5) مشكلة الثقافة عبد الصبور شاهين - دار الفكر - دمشق - سوريا 1989 .
- (6) رواية الواقعية النقدية - مجلة الحياة الثقافية - عدد 24 جوان 1999 - ص 136، وزارة الثقافة، تونس.
- (7) مع رواية الارتحال وزفير الموج - لمحسن بن ضياف - بقلم يحيى محمد، مجلة الحياة الثقافية - ع : 91 جانفي 1998 - ص 93 - وزارة الثقافة، تونس.

على ضرب الكتابة

محسن بن ضياف

لما بدأت الصلة بالصحافة الأدبية تراءت لي ساحاتها متنوعة مشفوعة بشحنات غزيرة اللغة والمعارك الأدبية التي تدور في فلك معارك الرافعي والزيات وطه حسين، بل أخذت تحت لوحة فيسفاسية أخرى 1970/50 * كنت أفضل الكتابة في الصحافة الأدبية، بمقالات توزعت حول الأدب..

والقصة القصيرة والدراسة مع اهتمام بالشعر من العمودي والحر، إضافة إلى مواكبة حضور المحاضرات العلمية والأدبية بالخلدونية، وقاعة كارنو وقاعة دار الجمعيات الفرنسية، ابن رشيق، اليوم للاستمتاع بأراء وأفكار : محمد الفاضل ابن عاشور وحسن حسني عبد الوهاب ومحمد المختار الوزير ومحمد العروسي المطوي والأمجد قديرة وغيرهم خلال 1956/50 .

وحين التحقت بنادي القصة وكان لي من المخطوطات الكثير، شعرت بأن حلما آخر قد تحقق لا سيما ومجلة قصص، بدأ فيضها ينهمر، عندها أسرعت بالكتابة إليها ببعض قصص قصيرة، ودراسات تدور حولها وقد أمدني هذا الانتماء بالكثير من العناصر التي أقنعني بضرورة الفعل الثقافي بعيدا عن المطاعم والغايات. وهكذا عايش النقاش الخصب الذي دار في هذا الفضاء بحضور الزملاء صالح الجابري - أحمد الهرثام - عز الدين المدني - حسن نصر - نافلة ذهب - عروسية النالوتي - محمد الهادي بن صالح - إبراهيم بن مراد - يحي محمد - عبد الواحد إبراهيم - هبة القادر بن الحاج نصر - أحمد ممو - رضوان الكوني - التابعي الأخضر - الناصر التومي - يوسف عبد العاطي وغيرهم كثير برئاسة الأديب محمد العروسي المطوي.

وعندما اهتممت بالقصة القصيرة والرواية نصا ودراسة بدا لي الواقع يستنطق هذا النسيج، لا سيما وهذا الجنس الأدبي ينعكس على صفحات الواقع واللاواقع من خلال النصوص الرائعة وعبر حركات الفرد والمجتمع وبدأت أتذوق هذا العمل وأنتقل بين ومضاته ولوحاته حيث أقضي الساعات في الدراسة.. والقراءة المتأنية حول أصول هذا الفن ومدارسه كي أقف عند التعريفات والآراء، متفهما الكلام والتراكيب. لقد كانت القراءة عندي المثل الأعلى حتى وصلت إلى مرتبة الاعتقاد بأن أكتب بعض المحاولات ومن جملة اللوحات بدأت الطريق !

وكانت اللوحات الاجتماعية حاضرة لدي في كل جوانبها وارتساماتها، التي يبدعها الفنان التشكيلي أو المصور أو النحات وبواسطة العمل القصصي والروائي، كنت أحلم بالنص المتكامل حين تبدو اللوحة جامعة وطامحة للبروز في الوقت المناسب أستعجل الكتابة بغية الكتابة.. هكذا توزعت عملية الكتابة عندي بين اللوحة القصصية والروائية والمسرحية.

أعتبر «نادي القصة» أفضل فضاء أسدى للقصة التونسية كتابة ودراسة مقومات تميزها فقد أثبت هذا النادي وجوده داخل الوطن وخارجه.

أثناء تنقلي للتعليم بين بنزرت وسببلة والقيروان ومنزل تميم وغيرها من الجهات، أمكن لي الأخذ من الواقع عن قرب. حول الطبيعة والطبع الانساني، وعندما تنقلت خارج الوطن تساءلت عن جوهر الاختلاف البشري.

لما تزوجت حاولت أن أوفر لنفسي الوافق والإختلاف وبعد إنجاب الأبناء الثلاثة وهم عندي باقات ورد ورياحين وجدت اكتمالا في حياتي.

ممارسة التربية والإعداد داخل الأسرة كانت أعمق لوحة باشرت صياغتها بمعاناة أكثر التصاقا بلوحات الواقع الى أن انجز حر ما وعد والان المس مواسم الحصاد مع الابناء الثلاثة والحمد لله بدءا بالاعتماد على النفس ولا شيء غيره !

حين اقرأ وأكتب تجول في خاطري أفكار عدة تتسابق في انتظار الوصول الى الآخر الذي أظن أترقب موقفه بعيد الكتابة الاولى. ساهمت في مناقشات نادي القصة وكلني إيمان بجدية عمله، وأسأله متى يصبح هذا النادي قبلة الدارسين باعتباره المرصد الأدبي للنقطة والرواية في تونس.. ترى هل عدم توفر الامكانيات المادية هي العائق لتحقيق ذلك ؟

عندما دخلت عالم النشر تساءلت عن شظف الكتابة وكنت دوما أحلم بالعلاقات الواضحة بين المؤلف والناشر سواء في القطاع العام سابقا أو الخاص اليوم لكن مع إحداث المؤسسة العمومية لحماية حقوق المؤلفين والملحنين أعدت السؤال الحاسم ورددته في الندوة التي نظمها نادينا الثقافي في 97 عن نسبة الحقوق التي يمنحها المؤلف لهذه المؤسسة العمومية عندما تدافع عنه أليس هذا الموقف متناقض بالأساس مع دور هذه المؤسسة العمومية ؟

في نيتي إن سمحت الظروف أن أجمع شتى المقالات والبحوث التي نشرت لي في الصحافة الأدبية كي أصدرها في تأليف خاصة وكذلك الشأن في خصوص المسرحيات المخطوطة عندي فهل يتحقق هذا الرجاء ؟

محسن بن ضياف

